



STUDI FILOLOGICI

DELL'IMMORTALE FILOSOFO

VINCENZO GIOBERTI

DESUNTI

DA MANOSCRITTI DI LUI AUTOGRAFI

ED INEDITI

FATTI DI PUBBLICA RAGIONE

PER CURA DELL'AVVOCATO

DOMENICO FISSORE



TORINO, 1867

TIPOGRAFIA TORINESE, DIRETTA DA SPIRITO CASAZZA

Strada Madonna del Pilone, nei locali del R. Ricovero.

STUDI FILOLOGICI

STUDI FILOLOGICI

DELL'IMMORTALE FILOSOFO

VINCENZO GIOBERTI

DESUNTI

DA MANOSCRITTI DI LUI AUTOGRAFI

ED INEDITI

FATTI DI PUBBLICA RAGIONE

PER CURA DELL'AVVOCATO

DOMENICO FISSORE





TORINO, 1867

TIPOGRAFIA TORINESE, DIRETTA DA SPIRITO CASAZZA

Strada Madonna del Pilone, nei locali del R. Ricovero.

A TE MIO ZIO DILETTO

CAVALIERE DON STEFANO BROSSA

CHE SIN DAI PIÙ TENERI MIEI ANNI

MI FOSTI COL CONSIGLIO E COLL'OPERA DI GUIDA

NEL CONOSCERE ED APPREZZARE

IL VERO IL GIUSTO E IL BELLO

A TE PROTETTORE MUNIFICO

DELLE SCIENZE DELLE LETTERE E DELLE ARTI

IN ATTESTATO DI VIVISSIMO AFFETTO

IN PEGNO D'IMPERITURA RICONOSCENZA

OFFRO E DEDICO

QUESTI STUDII FILOLOGICI

DELL'IMMORTALE FILOSOFO

VINCENZO GIOBERTI

DESUNTI

DA PREZIOSI MANOSCRITTI INEDITI

NEL DECORSO DEL CORRENTE ANNO 1867

STUDI FILOLOGICI

DEI PREGI DELLA LETTERATURA.

La letteratura ancorchè non facesse altro che dilettare, sarebbe già molto pregevole: infatti è cosa forse sprezzabile un diletto innocente? La vita umana è così piena di pene e di piaceri immorali che il surrogare a questi degli innocui diletti che sollevino dalle prime, è uno scopo nobile e generoso, e di utilità grande. In sostanza il fine di tutta *l'utilità* che gli uomini cercano, è la tranquillità, gli agi, i piaceri onesti della vita; utilità che ogni uomo può cercar per sè stesso, ed è in debito di procurare ove che il possa agli altri. Un diletto innocente qual è per sè stesso quello delle lettere, è dunque un utile; e perciò l'uomo che ha sortito un ingegno letterario dalla natura dee seguire quest' impulso, e giovare i suoi simili con loro apparecchiare degli innocenti sollievi infra gli affanni della vita. E tanto più che l'uomo in qualche modo vuol godere, ed è condotto dalle passioni bene spesso a porre il suo godimento nel vizio. I letterati, essendo anch' essi uomini, assentirono bene spesso questa loro propria ed altrui misera inclinazione; prostituirono i nobili doni della natura, e li fecero servire di strumento alle passioni. È adunque sempre di grand' utile arrecatore l'eloquente scrittore, il poeta, che usa del suo talento senza nuocere alla virtù e alla religione, e si adopera con degli innocui trastulli di distorre gli uomini dai perniciosi.

Se si osserva di più nell'eloquenza (che è una parte della letteratura) lo strumento naturale del pensiero, l'artificio che la natura ha stabilito per persuadere la verità agli uomini; se si

osserva, che la verità nuda e senza prove di acconcio eloquio adornata, non entra nello spirito della moltitudine, e si riduce ad aver pochi ascoltanti o leggitori, si scoprirà in questa parte delle lettere un'importanza forse tanto grande quanto quella della verità di cui è la naturale espressione.

La poesia fu nella sua origine quello che al presente è l'eloquenza, cioè l'organo delle leggi, della religione, della morale. Se nel seguito ella dicadde, se divenne un'arte di puro diletto, la colpa non è sua, ma degli uomini. Nessuno dirà che le poesie di Omero e di Dante abbiano arrecato agli uomini soltanto di puri diletti; e che diremo di Mosè, di Giobbe, di Davide, dei profeti? L'effetto morale della biblica poesia non dura esso tuttora in tutti i popoli Cristiani? I Salmi, che sono la preghiera del Cristianesimo, come erano quella degli Ebrei, sono forse una poesia sterile? Chi potrebbe noverare i sensi religiosi che questi carmi divini da tre mila anni in qua inspirarono agli uomini, e l'influenza di questi sensi sulla pratica? — La poesia umana non può certo eguagliare questa poesia divina, e l'autorità che le concilia il suo divino Autore; ma quando la imitasse non potrebbe anch'ella rendersi degna di partecipare di alcuni de'suoi effetti?

Non si vuol certamente esagerare il vantaggio che può derivare dalla poesia; sperare da questa nelle circostanze presenti degli effetti comparabili a quelli che su de' popoli barbari si dice aver ella prodotti, sarebbe assurdo: quando un popolo è raffinato, quando egli ha gustato tutti i piaceri, non può più ricevere dei forti eccitamenti da quegli stimoli medesimi che fortemente il mossero da principio. Ma ne siegue forse che la poesia conciliata colla religione e la morale non possa più produrre alcun buon effetto? Io voglio che il suo effetto immediato sia il puro diletto, ma mi pare che dal suo consueto uso ne debba, col procedere del tempo, provenire dei rilevanti vantaggi.

La poesia anche oggidì abbiamo veduto avere avuto delle forze grandi per corrompere. Le poesie del Voltaire avvalorarono in Francia la scostumatezza e la irreligione; e quelle dell'Alfieri sconvolsero le idee politiche in più di un cervello italiano. Egli è impossibile che un mezzo che ha tante forze pel male, non abbia eziandio qualche forza pel bene, ove con uguale talento siavi adoperato.

Uno degli effetti che può avere la poesia, si è quello di raddolcire gli animi rozzi, di temperare le passioni dure e feroci, di rendere i cuori disposti ai nobili e generosi sentimenti. Io non

credo che dopo di aver provato dei vivi piaceri estetici, un uomo sia capace di un delitto. Se si potesse riformare il teatro a segno di renderlo morigerato davvero, io non saprei trovare un miglior mezzo per coltivare la moltitudine. Oltrechè lo avvezzarsi ai piaceri letterarii, distoglie l'animo dai piaceri sensuali, dalle vili e feroci passioni, esso rende lo spirito più acconcio all'intellettuale coltura. Non val gran conto, se si vuole, la poesia per un'istruzione diretta; ma ella prepara gli spiriti a riceverla col cessarne le due più grandi nemiche, la rozzezza e l'abbiezione, collo sviluppare le facoltà dell'animo, coll'educare ai sensi nobili e religiosi, coll'ispirare una certa tendenza alla moderazione, una certa larghezza di spirito, una certa delicatezza di cuore, per cui quindi si è capace a ricevere i semi dell'istruzione e della morale. La poesia, per mezzo dell'immaginazione, mette in moto le forze dell'anima, e con quel certo entusiasmo nobile che desta, allontana gli uomini dall'egoismo, e li rende più capaci di ricevere le dottrine che si fondano sull'amore di Dio, e dei nostri simili. La poesia, recitata in pubblico e aiutata dalla declamazione e dal canto, favorisce lo spirito di società colla stessa unione d'uomini che concilia; e avvezza a quei piaceri di associazione che si comprovano nel prendere in comune un diletto, e nel ragionare quindi insieme dei sentimenti che si sono provati. La poesia inoltre tira naturalmente a sè la musica; s'imprime facilmente nella memoria degli uomini, e vi può conservare se non altro delle belle immagini e dei nobili sensi. Ella, in una parola, tende per la sua natura a unire tra sè gli uomini, a formare dei nuovi vincoli di società, a sviluppare tutte le facoltà dell'anima, e sopratutto le morali e le religiose. Ella è dunque un possente mezzo per educare in una nazione la classe incolta, e temperare la corruzione in quella che è già coltivata.

Oltre di che, quantunque la poesia non paia a prima fronte aver alcun effetto positivo sulle idee e sui sensi degli uomini, ove se ne considerino le conseguenze nel tempo, si vedrà ch'ella è molto più efficace di quel si creda. È impossibile che lo spirito umano non ritragga delle idee, delle abitudini da quello che piace alla sua fantasia e al suo cuore, e che continuatamente affettandolo vi s'imprime. Lo stesso principio di associazione per cui si avvalora sullo spirito la forza di una dottrina quando ella è congiunta a dei sensi piacevoli, mostra che la poesia insensibilmente opera sui pensieri, sugli affetti, sui costumi, sulle usanze degli

uomini; e che col processo del tempo questa influenza può tanto accrescersi sino a fare dei cangiamenti essenziali, a'quali non sarà posto mente, perchè insensibilmente addivenuti. La poesia è naturalmente l'espressione della religione e della virtù; tutti i poeti fecero naturalmente soggetti dei loro canti l'Uomo e le Divinità; onde il genere di poesia puramente descrittiva, inventato nello scorso secolo, sembra poco conforme alla spontanea direzione dell'ingegno estetico. Dal che appare, che avendovi una naturale relazione tra la poesia e gli oggetti, solo davvero importanti alla nostra scienza quali siamo noi e il nostro Autore, l'una dee necessariamente col piacere che desta fermare la mente umana su gli altri, e darle delle opinioni, cioè dei modi di raffigurarli; ora le opinioni su tali materie non sono mai indifferenti per lo spirito umano.

LA LETTERATURA E LA SCIENZA.

La letteratura non è come la scienza un complesso di cognizioni risultanti da ragionamenti su fatti primitivi, ma procede piuttosto per via di immediato sentimento, e il raziocinio vi entra alcune volte tutto al più per modo esplicativo. Laonde io deggio prevenire il lettore che trattando queste materie, io non ho fatto altro che descrivere ingenuamente i miei proprii sentimenti, dopo averli ponderati secondo le mie forze per guardarmi dall'inganno e dagli errori, che il fidarsi al sentimento seco conduce, quando non se n'è bastantemente fatto prova col tempo e coll'osservazione. Molti lettori non saranno forse soddisfatti di questo modo di procedere; ma ecco pure le ragioni che mi hanno indotto a preferirlo ad ogni altro. Giudicare in materia di letteratura, è distinguere quello che è estetico da quello che non è tale; ora l'unico mezzo di ciò conoscere si è di studiare i capolavori, e di consultare i sentimenti che ne proviamo. Quando si disserta sulla poesia, sull'eloquenza, sulle belle arti unicamente dietro l'autorità degli altri, si dice cosa che non s'intende, si movono parole a cui non si appicca senso alcuno, ed è o una aperta impostura o una strana follia. Imperocchè se tenendo dietro alla voce che corre io proclamo bella, sublime un'opera senza sentirla tale in me stesso, o sono menzognero, o getto vocaboli destituiti in questo caso di ogni significanza. Un tal metodo è quello che perpetua molti errori, favorisce il cattivo gusto, e rende alle volte anche ingiusto; poichè

basta che in qualche modo prenda voga una falsa decisione, che tutti vi corrano dietro, e passi in costume la lode o il biasimo secondo fu da principio fermato: il che non succederebbe ove non si pronunziasse che del cognito, e si seguisse nel pronunziare il dettame del sentimento. Il perchè quantunque il prescindere dalla altrui autorità non sia cosa retta nelle discipline scientifiche, io lo credo indispensabile alla critica letteraria; non già che l'universale consenso non ci debba servire di guida nell'educazione letteraria, svolgere il nostro gusto, e avvezzarci a ben giudicare; ma sì che quando si giudica, si esprima quello che da noi si sente, e non quello che dagli altri può essere sentito. Colui che per mala ventura sentisse in letteratura tutto il contrario di quello che sentì finora il genere umano, e che non potesse colla coltura bandire questa sua disposizione, costui sicuramente avrebbe il gusto depravato; ma in vece di rinunziare a sè stesso per seguir gli altri, ei dovrebbe al tutto abbandonare la critica, a cui evidentemente la natura non lo avrebbe destinato, e considerarsi come privato dalla natura di quell'organo che si chiama buon gusto, e perciò incapace di parlare di ciò che vi spetta, come un cieco è inetto a giudicare dei colori; poichè non v'ha alcun precetto di essere letterato, ma v'ha bensì per un essere ragionevole quello di non essere mai pappagallo. Quantunque però in questi pochi anni io abbia seguito fedelmente me soltanto per guida, mi sono però adoperato usare due precauzioni che credo indispensabili al critico: l'una di non mai asserir cattivo quello che positivamente non sento esser tale, comechè pure non mi vada a sangue; poichè avendo ciascun uomo le sue peculiari inclinazioni, i suoi gusti favoriti, sarebbe strano il condannare una cosa soltanto perchè non ne siamo vaghi; e condurrebbe un tal processo a una perpetua dissenzione la repubblica delle lettere: l'altra di fare il possibile per distinguere ne' miei sentimenti quello che proviene dalla mia tempra individuale, da quello che ho di comune con tutti gli uomini. Non credo però di essere molto riuscito in quest'ultimo proposito, anzi parmi impossibile il ben riuscirvi a tutti gli uomini; e stimerei molto migliore che ogni critico esponesse schiettamente il suo proprio pensiero, invece di voler emanare dei giudizi conformi al generale, e negligentare così le proprie inspirazioni, che sono le sole profittevoli, le sole che abbiano vita. L'imitazione senza inspirazione non è meno funesta alla critica delle produzioni letterarie, che alle produzioni medesime.

LA LETTERATURA CLASSICA E ROMANTICA.

La divisione letteraria del genere classico e del romantico è più giusta storicamente, che filosoficamente; poichè le varie composizioni letterarie considerate in sè stesse, e giudicate colla sola norma dell'estetica, ammettono forse tanti generi, quanti sono gli individui; e tra quelle due opposte maniere che si chiamano classicismo e romanticismo, vi sono tante tinte intermedie, che non potranno mai essere classificate in quel quadro troppo arbitrario.

Ma nel rispetto storico, ordinando queste le sue divisioni secondo il processo del tempo, si può ottimamente distinguere la poesia nata in seno al Gentilesimo da quella nata in seno al Cristianesimo; poichè se queste due poesie non hanno delle differenze illustrate, chiare, determinate e precise quanto al contenuto e alla forma, esse differiscono abbastanza nel generale spirito che le anima per poterle assegnare a due epoche distinte della letteratura.

Che cosa è il romanticismo secondo questo modo di veder le cose? È uno sviluppo particolare delle facoltà umane come influente sulla letteratura: sviluppo che ebbe origine sì dal processo della natura umana, che dallo stabilimento del Cristianesimo. Quantunque questa sia un'opera divina, essa ebbe anche un'influenza notevole sugli uomini, che dovette certo farsi sentire sulle lettere, che sono un ramo sì rilevante dell'esercizio del pensiero. La natura non opera tutto ad un tratto nell'uomo, ma spiega successivamente le sue produzioni, essendo l'uomo un essere perfezionabile: il romanticismo è un genere di letteratura che si svolge nella serie de'tempi dopo la letteratura degli antichi.

DEL ROMANTICISMO.

Uno dei grandi argomenti che si allegano contro il *romanticismo*, si è che esso è un sistema al tutto nuovo: « *Comment*, dice il signor Quatremère de Quincy, *une telle découverte a-t-elle échappé jusqu'ici à tant de siècles, et à tant de nations?* (*De la nature de l'imit.*, pag. 81). » In primo luogo potrei osservare che l'argomento di *novità* nulla prova, sopratutto in materia di belle arti; poichè esso si fonda su di un principio nullamente provato, cioè che quello che è *nuovo* sia *cattivo*. Qual è il diritto che ci dà

l'esperienza per aderire a questa asserzione? Nessuno; noi non sappiamo qual sia l'estensione delle forze della natura, e l'economia de'suoi processi: che anzi ciò che sappiamo di lei ci accerta bastantemente che l'uomo è un essere indefinitamente perfezionabile, e che le di lui facoltà si svolgono e producono le varie opere di cui sono capaci non tutto ad un tratto, ma successivamente.

Per *romanticismo* non si dee però intendere un genere affatto nuovo, la cui invenzione debbesi all'età moderna; egli è vero che taluni lo definirono in tal guisa; ma il dedurre la prova della totale falsità di un'idea da ciò che gli uomini dissentono nel definirla, nol consente la buona logica; poichè tanta è spesso la vastità delle materie, tante le sottili e profonde nozioni che fa d'uopo aver presenti per farsene un'idea compita, che è troppo facile il non vederne che un solo aspetto, e il cader quindi in esagerazione per voler dare a un aspetto peculiare un carattere generale, esclusivo, e per conseguente fallace. Se cotali discrepanze delle menti umane non provassero la debolezza di questa, ma il difetto degli oggetti medesimi dalla scienza trattati, le più importanti verità quali sono le religiose e le morali, sarebbero le prime a doversi riputar chimere: poichè quantunque l'universale degli uomini sempre le abbia riconosciute, non vi furono mai dei dispareri più grandi che nel determinarne la precisa idea, e nello spiegarla. Il vero si è che in tutte quelle cose che trascendono la sfera immediata de'sensi (quali sono senza dubbio gli oggetti concernenti l'estetica), e che appartengono al sentimento, sarebbe piuttosto da maravigliarsi se tutti gli uomini convenissero senza lunghe dispute in una sola sentenza.

Per definire ciò che io intendo per *romanticismo*, noterò che i generi, le divisioni collettive corrono rischio di essere tanto meno esatte quanto abbracciano più specie ed individui. Il perchè il dividere tutta la letteratura in due parti, la classica e la romantica, è una divisione sì vasta che è impossibile il farla con esattezza, o almeno con un'esattezza consimile a quella che accompagna le notissime e antichissime divisioni della poesia nelle varie sue forme di *epica, drammatica, lirica*, ecc., e della drammatica in *tragica, comica, musicale*, ecc. Queste divisioni infatti possono attingere a una certa chiarezza e giustezza perchè risguardano soltanto alcune qualità particolari che sono immediatamente visibili; laddove la partizione suddetta abbraccia un'infinità di condizioni, e la materia, e la forma, e lo stile, e il tutto delle composizioni, e

risguardando anzi più particolarmente quel generale risultato di tutte le parti che taluni chiamano *spirito* e che veramente è un'armonia così aerea, che non si può nè veder cogli occhi, nè colle parole chiaramente esprimere e segnare, ma solo si può sentire. Trattandosi adunque di questo carattere complessivo delle composizioni letterarie, io credo impossibile il partirle in generi determinati.

Egli è bensì non malagevole, e assai vantaggioso il considerare che quasi tutte le opere dei chiari ingegni hanno il loro carattere particolare, per cui distinguendosi da tutte le precedenti, escono dalla sfera dell'imitazione, e hanno quella novità e quel peregrino che i moderni sogliono chiamare *originalità*, e che è il vero marchio di una naturale, spontanea inspirazione. Ma, siccome in ciò vi sono molte gradazioni, si possono distinguere due generi di capolavori: quelli che hanno talmente un sentimento di novità, che si partono dai generi precedenti per qualche ragguardevole carattere chiaro affatto, *marcante* e distintivo; e quelli che molto meno differiscono dalle altre anteriori composizioni. Sembra che la natura abbia nei primi voluto produrre delle opere al tutto nuove; e nelle seconde ripetere le sue produzioni antecedenti benchè con delle diverse accidentali modificazioni.

Se si vuole adunque usare del vocabolo di *romantico*, esso si può attribuire al primo genere delle suddette composizioni; a quelle composizioni cioè che sono talmente nuove e peregrine, che si scostano da tutte le opere anteriori in un modo più segnalato delle altre. Ma siccome il vero ingegno quando non è incatenato dalle prevenzioni spiega sempre più o meno un volo indipendente e tutto suo, opera *romantica* sarà sempre quella ch' egli produce unicamente dietro il dettame della propria inspirazione, senza seguire alcuna norma esteriore. Che se un'opera sì fatta trova quindi dei felici imitatori in quegli spiriti che sono bensì forniti di facoltà particolari, ma non forti abbastanza per creare da loro medesimi, allora il lavoro romantico diventa un *genere;* che se nessuno lo imita esso rimane unico nella sua specie. Tuttavia in quanto egli ha una fisonomia tutta sua propria, non si può confondere cogli altri capolavori, e si dee nella sua solitudine considerare come un *individuo* che è pure il *genere* a cui egli stesso appartiene.

Ciò posto, il *romanticismo* è piuttosto il nome di una *critica* particolare, che di una particolare *letteratura:* esso indica piuttosto quella critica liberale che lascia ai grandi ingegni il diritto di creare liberamente per opposizione a quella che assoggetta l'avvenire alla

legislazione del presente, che la poesia in sè medesima: poichè la poesia è sempre *una*, sempre *classica* in quanto conforme alle immutabili leggi del buon gusto, sempre se si vuole *romantica* in quanto è il parto di una più o meno libera inspirazione.

Il *romanticismo* consiste adunque nel professare le sole regole date agli ingegni dalla natura, e nel rigettare le arbitrarie; nel riconoscere la possibilità di nuove creazioni che siano *genere* a sè medesime; nel non voler mai colle opere che l'Ingegno già produsse, quello misurare e regolare, che può produrre per l'avvenire; in una parola nel giudicare i capolavori in sè medesimi, colle sole norme della natura, senza riferirli ad alcun altro esemplare dell'arte.

Non si può adunque dire che il *romanticismo* nel detto senso (e ad esso si ponno quelli tutti riferire, che gli diedero parecchi critici illustri, comechè differiscano spesso negli accidenti, e più ancora nell'espressione) sia un'invenzione moderna, un'invenzione sfuggita a tanti secoli e a tante nazioni; poichè si vede ch'esso per lo contrario è comune a tutti i popoli che hanno una qualche letteratura, e antico quanto la letteratura medesima. Che cosa è infatti la storia di questo se non la serie successiva di quelle precipue creazioni dell'ingegno umano, che tutte nuove perchè tutte dissimili aggruppano intorno a sè in un ordine inferiore delle imitazioni più o meno felici? Portiamoci al principio della gentilesca letteratura. Omero compone l'Iliade; ma non ancora esausto il suo possente ingegno per questa magnifica creazione, egli ne intraprende una seconda, l'Odissea, la quale comechè abbia della somiglianza colla prima, perchè in sostanza la mente di un solo uomo non può mai essere totalmente diversa da sè stessa, ne differisce pure essenzialmente, e segna un genere nuovo di epica poesia; poichè l'unità che nell'Iliade proviene dall'azione, deriva nell'Odissea dal personaggio, onde se nella prima i varii incidenti sono tutti tra di sè intrecciati, nella seconda non hanno altra unione che quella di appartenere a un solo protagonista. L'Iliade è una azione complicata, stabile, unica; l'Odissea è una successione di scene che passano innanzi a uno spettatore, il viaggio di un solo uomo (1). Ciò ne mostra bastantemente come l'Odissea

(1) Si osservi come per questa parte la Divina Commedia abbia dell'analogia coll'Odissea; onde non so come si possa negare a quel divino poema il nome di epopea, poichè l'unità che havvi è dello stesso genere che quello del secondo poema di Omero. I critici che odiano il romanticismo, si contraddicono bene spesso, poichè mentre essi rigettano tutto ciò che si scosta da certe regole, non osservano che ciò succede nella stessa epoca più riverita dagli antichi.

abbia un essenziale divario dall'Iliade, al quale consuonano pure l'indole degli eventi, la tempera dello stile, il colore della poesia, il che tutto è differente. Ecco adunque nel solo Omero un esempio di quella libertà che è essenziale all'ingegno poetico; ecco un sol uomo che produce due creazioni (e se vi si aggiungono altre opere, l'esempio cresce maggiormente di forza), ciascheduna delle quali fa un genere a parte, poichè esse seguono nelle cose più essenziali delle leggi differenti. Si passi da Omero a tutta la letteratura che venne in seguito, e fu promossa dalle sue inspirazioni; si veggano i diversi generi di poesia, la tragica, la comica, la lirica, ecc. sorgere a poco a poco, e prendere diverse forme in Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Menandro, Pindaro, Anacreonte, Saffo, ecc.; si contempli la nascita della prosa, e quindi dell'eloquenza, della storia moltiplice e varia in Erodoto, Senofonte, Tucidide, Platone e Demostene: si osservi la letteratura latina stare appunto al di sotto della greca per la servilità dell'immaginazione, mostrar pure qualche nuovo elemento in Virgilio e in Marco Tullio, dei nuovi generi di composizioni negli scritti di Ovidio, e sopratutto nelle sue Metamorfosi, creare la satira diversa in Orazio, in Persio e in Giovenale; e finalmente avere in Tacito uno storico al tutto nuovo per la forza mirabile e peregrina delle sue qualità pari a tutti i suoi precessori nella stessa carriera, ma imitatore di nessuno. Nella letteratura moderna, quantunque i nostri critici neghino il loro suffragio ad alcune opere maravigliose, come per esempio i drammi di Shakspeare e la Commedia di Dante, contro il consenso delle nazioni, sono tuttavia sforzati a riconoscere in altre dei rari pregi; ma io chiederei qual somiglianza abbiano colle antiche composizioni il Canzoniere del Petrarca, il Decamerone, il Furioso, il Pastor fido, le Poesie del Berni, i Drammi del Metastasio, il Giorno del Parini, i Poemi del Monti, il Paradiso perduto, il Werther, il Cid, il Polieuto, il Britannico, l'Atalia, la Zaira, le Commedie del Molière e del Goldoni, il Don Chisciotte, le Favole del La Fontaine, le Orazioni funebri e il Discorso sulla storia universale del Bossuet, le Lettere provinciali del Pascal, il Paolo e Virginia, ecc. ecc., quantunque i nostri critici non osino negare il gran pregio di queste opere, che ne riconoscano alcune perfette, e che abbiano persino dedotto da esse l'idea di nuovi generi, a cui hanno dato luogo nelle loro poetiche? In che adunque consiste il *romanticismo!* Nel non chiudere all'ingegno la via di creare e di inventar nuove combinazioni, che sinora gli fu aperta, nel non credere esaurita la forza

della natura, nel mantenere agli ingegni creatori quella libertà di cui sempre ebbero d'uopo per essere creatori. Questa è la norma antichissima della letteratura, comechè non sia stata sempre quella de' critici, la quale quantunque sia già vecchia di alcuni secoli, è tuttavia una manifesta innovazione: talchè il discostarsene è ridurre le cose al loro principio, e il ritornare al metodo antico e naturale, che i critici cercano abbandonare.

DELL'ORTODOSSIA DELLA LINGUA.

Bisogna nel fatto della nostra lingua evitare ogni eccesso, persuadendosi che anche in questo, come in ogni altra cosa umana, la verità, come la virtù suol consistere tra gli estremi. Quantunque si debba dare in molto ragione a coloro, i quali hanno preso a combattere la troppo ristretta e minuta maniera con cui alcuni amatori caldissimi dell'antichità si sono dati a fermare le regole della lingua e dello stile, convien tuttavia guardarsi dall'eccesso contrario; tanto più in questi tempi, ne'quali la licenza dello scrivere è giunta a passare ogni termine, onde sembra che comportabile, se non anche accorto e utile, sia da stimarsi il partito di coloro, i quali per ritrarre i traviati nel retto sentiero hanno creduto di doversi gettare all'altra parte, e di stabilire in fatto dell'ortodossia della lingua un rigore, che può talvolta accusarsi di eccedere alquanto. E di fatto, non ci va molto peregrino sapere per notare nel Vocabolario della Crusca molte mancanze, e non sappiamo come molti si gloriino alzando la voce contro quest'opera, come se facessero mostra di qualche nuova e straordinaria invenzione. Francesco Redi, e altri benemeriti del nostro idioma s'erano di già addati di buon numero di tali errori, e corretti n'aveano parecchi; essi però da que'giudiziosi e temperati che erano, non ne trassero punto cagione di dare in continua ismania contro l'accademia e il volume della lingua, e di tentare con una facile erudizione e con motteggi di mettere in iscredito l'uno e l'altra; ben sapendo quanto questo sia ingiusto, e ancor più pernicioso presso la moltitudine de' leggitori, a' quali il mettere in mostra il lato sfavorevole di un oggetto, e l'uso de'motti e di sali può bastare a disgustarli della non facil sapienza, a cui già non sono per natura troppo inchinati. Il paragone che venne fatto tra il Vocabolario della Crusca e altri Dizionarii coll'animo di far riuscire il confronto tutto in disavvantaggio del primo, io non lo credo

ingiurioso alla patria, come parve a taluno, poichè la verità è prima di ogni altro riguardo, e l'amor patrio non consiste nell'adulare la propria nazione, e rendersi ingiusti verso le altre. Io lo reputo bensì in gran parte fondato sopra l'errore; non in quanto molti errori e molti difetti che vi vengano alla Crusca imputati, non siano tali; ma in quanto vi si franteude del tutto l'idea di questo Vocabolario, e per conseguenza si è costretti ad errare sul giudizio precipuo che se ne porta. Infatti vi si confondono insieme due cose a parer mio largamente dissimili; cioè il dizionario della lingua storica e scientifica; e il dizionario della lingua letteraria; e quindi non ritrovando nel Vocabolario della Crusca condotta in essere la immagine di quel primo, la si accusa di mancare a molti dei requisiti di un buon codice della lingua. Al che è facile il rispondere; che non si può accusare la Crusca di aver mancato a un disegno che non si prepose, e che è il tutto differente da quello che si prepose. Poichè ella si prefisse di dare una nomenclatura dell'idioma letterario; cioè di quell'idioma che colle native grazie ed eleganza della favella è destinato ad esprimere con belle forme atte a dilettare la fantasia ed il cuore i risultati della storia e della scienza. Il che è quello che fassi nella poesia e nell'eloquenza; cioè col magistero de' versi, o con una prosa colta, bella, concitata, eloquente; non col dire secco e affilato de' trattati scientifici e delle semplici narrazioni, nelle quali non s'intende che alla pura istruzione, e non guardasi nelle parole, che la brevità, la chiarezza e la precisione; ma non la fantasia, l'eloquenza, gli ornamenti dell'elocuzione, che è il ministero della letteratura. Essendovi adunque due generi di lingua, come vi sono due maniere di scrivere e di pensare; e'fa d'uopo che vi siano due distinti vocabolarii. Quello dell'Accademia della Crusca non ha altro scopo che quello di raccogliere e conservare non tutta la lingua, che è necessaria al trattamento delle cose puramente storiche e scientifiche, ma quello unicamente che si adopera in letteratura; del che fa chiaro segno quel motto che in guisa di epigrafe reca in fronte: *il più bel fiore ne coglie*, che altri per avventura ha amato meglio di ridere che di bene intendere; poichè se ben si fosse atteso a queste poche parole, in cui la Crusca mostra tutto il suo disegno, si sarebbe veduto che il suo scopo non è di raccogliere tutti i vocaboli e le frasi che sono forse necessarii a comporre una nuda ma esatta narrazione di naturale sperienza, o un trattato di filosofia composto con ordine scientifico; ma quello pure di *cogliere il più bel fiore*

della lingua, vale a dire la parte di essa lingua, che adopera la letteratura, la quale si può dire veramente essere *il fiore* della mente umana. Che se si fosse a ciò posto mente, sarebbero subito cadute a terra molte accuse fatte al Vocabolario, le quali hanno tutto il valore del falso principio su cui si fondano. Esaminiamone alcune: 1° Si accusa di aver tenuto come il secol d'oro quello del Trecento; e di aver dagli autori di questo anche più rozzi, attinta la maggior parte de' suoi esempii. 2° Di aver troppo abbondato in esempii, e di aver ingiustamente lasciato di prendere vocaboli dagli autori moderni. 3° Di essere troppo schifoso nell'accettare al bisogno termini delle lingue straniere. 4° Di aver mutilati parecchi vocaboli e torto il senso di altri contro la loro etimologia.

Tutta la forza di queste accuse riposa su quel principio; che il Vocabolario della Crusca sia il tesoro della lingua storica e scientifica; bandito il quale, tutte rovinano.

Che se alcuno dicesse, che un Vocabolario che non sia della lingua storica e scientifica è un'opera imperfetta e poco utile, e che un solo dee essere il Vocabolario che amendue le lingue abbracci, risponderemo: 1° Che quand'anche ciò fosse vero nulla ne seguirebbe contro la bontà della Crusca; la quale avrebbe sempre raccolto il tesoro della lingua letteraria, che fa metà di un Vocabolario compiuto; la quale fatica basterebbe certo a render benemerito di una nazione. Non essendosi poi la Crusca preposto altro fine, la parte del Vocabolario da essa composto, va esente da ogni colpa, e quella non gli si può apporre di non abbracciare l'altra regione. Tutto al più la colpa sarebbe nel titolo, ove si dicesse che non avrebbe dovuto la Crusca intitolare la sua opera *Vocabolario* senza più, come se fosse compiuto; benchè anche su questo discolpar si potesse col dire, che il titolo generale è bastantemente spiegato e limitato dall'epigrafe che vi è sottoposta. 2° Che come la letteratura forma nella mente umana un ordine di cose diverso dalle pure storie e scienze, così a non confondere i regni se ne deono partire le lingue. Imperocchè più forse provvede al ben essere delle sue cose chi le divide, che chi vorrebbe insieme confonderle, non avvisando l'immenso intervallo che corre tra l'una e l'altra. Parrebbe forse a prima fronte bella l'idea di un dizionario nazionale, in cui tutta la favella del pensiero umano fosse congiunta. Ma se più a fondo si riguarda, vedrassi che questa unione riuscirebbe a confusione; che non vi sono buone ragioni per farla, e molte per ometterla. Infatti, a che fare un solo dizionario di due ma-

niere di lingua, che non sono quasi mai adoperate dallo stesso scrittore? La natura produce di rado degli ingegni sommi nella storia e nella scienza pura delle cose, e nel modo letterario di esprimerle. Gli autori e gli scrittori ottengono due classi distinte nel pensiero umano. La letteratura è certamente l'espressione della storia e della scienza che già si hanno; ben di rado però quegli che fa precedere la storia e la scienza colle scoperte e le invenzioni, aggiunge a questo vanto quello di esprimerle egregiamente colla letteratura. Si possono, è vero, noverare delle eccezioni; ma essendo i dizionarii composti per il comune degli uomini più che per gli altissimi ingegni, i quali oltre ad essere i pochissimi, hanno molto meno bisogno di quell'aiuto, il dividere il vocabolario della lingua scientifica da quello della lingua letteraria (ben inteso che una tal divisione non ha luogo in tutte, ma solo in alcune parti; poichè nè il primo di que' vocabolarii dee esser barbaro, nè il secondo il-logico, antilogico) sarebbe appunto seguire la divisione della natura, e l'agevolare a ciascheduno che scriva il corso in quella parte a cui la natura lo appella. Non v'ha dunque ragione per unire i vocabolarii; e ve n'hanno molte per dividerli: la principale si è questa; che la natura de'due linguaggi è così diversa, che sarebbe molto illogico il metterli insieme; tanto più che una tale unione, lungi dal giovare, nuocerebbe ad entrambi.

Facendomi adunque a brevemente esaminare le suddette accuse mosse contro la Crusca; quanto alla prima, dirò che il Trecento è veramente il secol d'oro della nostra letteraria lingua (ammessa però la distinzione fatta altrove tra i vocaboli, lo stile di frasi, e lo stile di periodi e di discorsi). Si obbietta, che il pensiero umano era rozzissimo nel Trecento. Al che, quantunque si possa rispondere che si esagera coll'esempio di Dante, del Petrarca e del Boccaccio, e anche di alcuni altri, benchè non così luminosi scrittori di quel secolo; lascieremo tuttavia sì fatte ragioni, e concederemo francamente che il pensiero umano ha fatto dopo quel secolo dei grandi progressi, onde i nostri tempi non sono più quelli. Che si dee dunque conchiudere da questo? Una cosa sola a noi favorevole, anzi che contraria: cioè che la lingua del pensiero storico e scientifico non è quella del pensiero letterario; e che mentre rispetto al primo essendo noi molto maggiori al Trecento, non ci basta la lingua del Trecento, essendo inarrivabile quel secolo per l'altezza letteraria, da esso si dee ritrarre non già in ogni lettera, ma nell'indole e nella essenza l'idioma della letteratura.

Sarò forse tacciato in alcuna parte di questi discorsi di essere oscuro e vago; nè voglio negarlo: prego solo il lettore di osservare che l'oscurità molte volte deriva dalle cose, ed è di tal sorta, che l'imperfezione delle parole non può cessarlo, e pertanto non dee essere imputata allo scrittore, l'unico obbligo del quale è di esser chiaro per quanto il subbietto il comporta, e di riuscire intelligibile agli spiriti, che sono in proporzione col suo subbietto. Imperocchè se si volesse essere chiaro per tutti, converrebbe rassegnarsi al essere infinitamente trito e superficiale; perchè vi sono certi intelletti, che usati a rigirarsi nel cerchio di alcune antiche idee, trovano oscuro tutto quello che per poco se ne dilunga.

DEI DIALETTI ITALIANI.

Fra i dialetti Italici, il solo Fiorentino ha il privilegio di far parte della lingua Italiana. E sarebbe tanto assurdo il volergli torre questa prerogativa, o darla come il Sanese Gigli ad altro dialetto, quanto il fare di esso tutta la lingua.

Tre sono le parti della lingua Italiana, la quale anche in questo partecipa ai divini pregi della Greca.

1° La lingua comune Italiana: sotto il qual nome intendo nelle voci, nelle frasi, nel periodamento tutto quello che è diverso dalla lingua Toscana; e perciò tutto quello che (per uno di que' processi che la natura suol fare nel silenzio de' secoli antichi, e di cui pertanto è impossibile il descrivere esatta e piena la storia) ella trasse dal latino, dai dialetti reputati, e anche dagli idiomi stranieri per l'opera prepotente dell'uso, o l'assennato artificio de' classici scrittori.

2° La lingua Toscana in genere.

3° La lingua Fiorentina in ispezie.

L'intera lingua Italiana si compone di queste tre parti, e hanno egualmente torto tutti coloro che vogliono menomarla di alcuna.

Il nerbo, lo spirito, la sostanza di questa lingua consiste nel Toscano, e sovratutto nel Fiorentino. Esso è che ne determina la natura.

La lingua comune modifica in alcuna parte il Toscano; lo arricchisce, lo estende, lo varia e lo rende più acconcio a certi tuoni peculiari di stile, a certi bisogni intellettuali della nazione.

La lingua comune non può giammai stare da sè, ma ha d'uopo

del Fiorentino: il Fiorentino può far benissimo da sè, ma non in ogni occasione.

Perciò una scrittura in cui non vi ha nulla di Toscano, non può essere Italica che nelle desinenze.

Il volere usare il solo Fiorentino, ingenera molte volte difetti, e nuoce alla perfetta espressione de' concetti.

Tra' nostri scrittori classici ve ne sono de' pretti, o quasi pretti toscani: altri misti; e tra questi vi sono molti gradi diversi.

Ne' buoni scrittori del Trecento il Toscano è quasi solo, o signoreggia; meno però nel Petrarca che in Dante; meno in Dante che nel Boccaccio. Ne' grandi scrittori del Cinquecento ha più luogo la lingua comune.

Il Toscano non ammette il solo stile umile o faceto, come vogliono alcuni, ma può anche essere fatto illustre dall'arte lo scrittore; bene è vero, che la grandezza dello stile esige quasi sempre qualche mischia del Comune.

La lingua Italiana è doppia, per così dire, e ha una doppia grammatica, e un doppio vocabolario; ella è volgare od illustre. Il solo Fiorentino contiene tutta la parte volgare, e molto della illustre; ma a compier questo, e farlo perfetto sembra d'uopo aggiugnervi il Comune.

Il puro Toscano, e il Toscano-comune si mescono insieme in guise molto diverse non solo secondo il vario genio degli autori, ma eziandio secondo il vario genio degli stili, e delle scritture. Laonde la lingua Italica è in tutto l'emula della Greca.

LA CRUSCA.

Le accuse che si fanno alla Crusca di aver adottate com' oro parecchie mutilazioni di vocaboli, che il volgo è solito di fare, ovvero anche alcuni storcimenti di essi dall' etimologico loro significato, non istà molto bene su quelle bocche, che innalzano continuo la possanza e la dittatura dell'Uso. Poichè se è innegabile, che col volgere de' tempi, e col mutar de' costumi inevitabili riescono molte mutazioni nei vocaboli, parecchi de' quali scadono dalla primitiva loro significanza, e procedendo per tinte diverse, giungono talvolta ad assumerne una al tutto nuova, e per poco contraria all'antica; se le lingue si arricchiscono delle voci, che la signoria dell' uso coll'approvamento degli ottimi scrittori fa passare nel corpo della favella; torna antilogico e disacconcio lo allegare contro molte

voci di ottima lega, e di suono tutto italiano, che elle traviano o quanto al loro materiale acconciamento, o quanto al significato che rendono dalla madre loro voce, secondo le leggi dell'etimologia. Poichè tutti questi raziocinii, assai facili a farsi, e per nulla peregrini e reconditi, non hanno nervo alcuno di prova contro l'autorità del costume; il quale è quello che modifica una voce strania ricevuta nella cittadinanza della lingua; e ne forma il significato. L'etimologia dei vocaboli non ha alcuna autorità sulla parola; e la prima cosa da considerarsi nei vocaboli per parlare propriamente non è la loro origine, ma il valore che hanno in corso. Poichè un vocabolo è un puro suono materiale scevro di vita, senza del concetto che esprime; ed è indifferente per sè medesimo che a questo o quel vocabolo si attacchi questo o quel concetto; e il savio scrittore non dee su di ciò folleggiare con querele di erudizione, ma riconoscere come buone e legittime determinazioni tra le varie che far si possono, quella che venne fatta dall'arbitrio dell'usanza, la quale è l'unica potestà che possa dare un valore di convenzione a sì fatta moneta, che non ne ha punto d'intrinseco. Sia pure adunque che *proverbiare* venga da *proverbio* e *Vangelo* da *Evangelio;* l'uso antichissimo della nostra lingua ha dato a quel verbo un significato diverso da quello del nome rispondentevi; ha adottato l'aferesi di *Vangelo* senza rigettar la voce intera *Evangelio*, lasciando agli scrittori la libertà di usar dell'una o dell'altra secondo il giudizio dei loro orecchi, e la legge dell'armonia de'periodi. L'uso medesimo ha ricevuto come d'ottima lega se non in tutti gli stili, in alcuni, come nel giocoso (chè la lingua italica tra le sue dovizie conta quella di variare i vocaboli, i costrutti, le forme secondo le diversità delle elocuzioni) alcuni altri troncamenti di voci, o anche alcuni sconfondimenti di lettere; come *calonaco, resia, stronomia, loica, reda, pifania*, ecc., sulle quali è facile il dir de'sali; ma che nessuno intenditore profondo delle bellezze della lingua oserà rigettare, con lo squisito trovato di dire; che tali voci si allontanano dalla loro origine, e sono barbari stravolgimenti. Non era necessaria la filosofia del nostro secolo per essere capace di così riposta dottrina; e quegli stessi rozzissimi scrittori del Trecento, che voltarono dal latino nel volgare sapeano che que'vocaboli deviano dall'origine loro straniera; ma essi seguivano la dittatura dell'uso, che a que'tempi ammetteva tali voci anche nelle gravi scritture, laddove nei nostri le ha pressochè tutte limitate allo stile umile e giocondo. Lo stesso

forse si dee dire di coloro, i quali vorrebbero (come il Giordani e il Monti) richiamare l'ortografia italica alle leggi della latina, volendo che si scriva ***Tomaso, Bartolomeo, publicare, republica, obligare, abandonare, imaginazione*** e non altrimenti; poichè si può far uso di questa ragionevol licenza in caso che ella meglio s'accordi colle leggi dell'armonia, secondo il piacimento delle parole; ma in generale il nostro orecchio, e il nostr'occhio è troppo avvezzo al raddoppiamento di lettere in que' vocaboli per contentarsi di una tal novità. Oltredichè molte volte questo nuocerebbe al genio della lingua, e all' armonia dei periodi; come si può vedere da questo tratto di Ugo Foscolo: « Or che mi resta? escla- « mavi; la guerra mi allontana i fratelli, e la morte mi ha rapito « il padre, e l'amante: abbandonata da tutti! » (Lett. dell'Ortis, pag. 55). Si scriva ***abandonata da tutti***, e si pronunzi conforme alla scrittura; quel vocabolo che per le lettere raddoppiate piombava fortemente sull'anima, aiutando così il concetto col suono delle parole, diventa per la sottrazione di una *b* languidissimo, e diffonde la sua languidezza sull'intero periodo. Queste sono minuzie è vero, ma minuzie, cui fa d'uopo avvertire, chi non ignora di quanti minimi si componga il massimo effetto dello stile nella poesia e nella eloquenza. Del resto che importa che noi scriviamo diversamente dai latini molte parole, quantunque prese da essi? Passando queste dall' una all'altra lingua, non cambiano elle la forma, la desinenza? Non potranno dunque ricevere altra mutazione, e non sono queste determinate dal solo uso? ***Flumina abundant***, diceva Lucrezio; che se questo verbo facendosi italiano scambia di necessità l'ultima lettera, perchè vorremo pure scrivere ***abundano*** invece di ***abbondano***, suono che ognuno sente essere più del primo italiano? Senza che, se si reca nella nostra lingua la latina ortografia, si dovrà sconfondere tutto il regno grammaticale e alzare a stato di regola tutte le cacografie dei rozzi e delle femminelle, scrivendo ***legitimo, commune, communicare, commodo, elegere*** o ***eligere, regere, legere, aqua, aquidotto***, ecc. Che se tutti questi svarioni si rigettano, e si conviene che anche ne' vocaboli presi dal latino segua spesso l'italico una tutta sua propria ortografia, perchè si vorrà biasimare che l'Italia segua l'uso nato sì in Toscana, come la lingua, ma quindi in ogni altra parte adottato di scrivere ***abbandonare, Tommaso, immaginazione, pubblicare***, ecc. — Questa mania di minute riforme contrarie all'uso nativo della lingua, si vide anche tra i Francesi, presso i quali

alcuni begli spiriti si posero in capo di scrivere il loro idioma come si parla; ma l'uso contrario fu così potente, che ad onta di tutte le querimonie di que' pochi, tutta la nazione francese ha continuato sempre a scrivere nel modo antico. Lo stesso si dica del ritrovato del Trissino, che volle nella famiglia delle nostre lettere introdurre l'omega greco; ma non fu seguitato da alcuno. Poichè in tutte queste cose l'orecchio e l'occhio hanno preso delle tali abitudini, che il consueto si confonde per essi col bello, e hanno come deforme tutto l'inusitato. Le lingue avranno sempre le loro eccezioni, le loro anomalie, e direi persino le loro eleganti licenze; e quanto è facile alla ragione più volgare il mostrare che tutte queste cose si fondano sulla sola usanza, e l'immaginare di torle, tanto è impossibile il mandare tali disegni ad effetto: chè l'uso creatore di tali capricci basta a mantenerli, e si ride di tutti gli sforzi contrari.

COME SI CORROMPESSE LA LETTERATURA.

La poesia, la letteratura si corruppe quando i suoi trattatori cominciarono a separare la coscienza dell'uomo dall'immaginazione del poeta. Si disse che i poeti sono incostanti, e ciò talvolta è vero; ma non si bada eziandio, che la colpa di tale incostanza non dee attribuirsi molte fiate al carattere del poeta, ma all'idea che egli si fa della poesia. Questo è riputato da molti un esercizio libero di un'immaginazione, che siegue l'impulso del momento, e non ha carattere librato e costante. Laddove è mestieri, che la fantasia abbia anch'essa la sua professione di fede, e sia null'altro che l'espressione della coscienza dell'uomo. Come mai si potrà tollerare, che la stess'arpa consacrata a cantare la virtù e la religione, si profani con dei versi impuri e satirici, e con delle note di empietà? Il signor Barante osserva che lo spettacolo di un Giambattista Rousseau, autore di odi liriche piene di religione e di infami epigrammi, non si sarebbe veduto nel secolo XVII. Lo stesso possiamo noi dire in Italia di quelle rime di pentimento spirituale, che più d'un poeta mosse, come avrebbe fatto di un pentimento a qualche obliata musa.

È divenuto raro fenomeno il vedere nel poeta il carattere dell'uomo. Non si può più leggere le poesie di un autore, per vedervi i pensieri di questo; poichè chi sa, che l'autore pensasse al tutto diverso, e non siano i concetti de' suoi versi che una

passeggiera scena d'immaginazione? Eppure per restaurare la poesia, coloro che la professano, dovrebbero profondamente persuadersi, che dovere è del poeta come dell'uomo di non tradir mai colle parole la sua coscienza. Il perchè un bellissimo elogio fece al signor Manzoni chi disse *la di lui poesia essere nell'anima.* Eppure a'nostri tempi molti si credono che sia lecito il derivar versi dalle bugie, l'essere adulatore, ipocrita e menzognero. E questo è il segno più evidente della decadenza della letteratura.

Il signor Goethe fu condotto dalla mobilità del suo ingegno a dare spesso delle contrarie lezioni; ma egli ne fu pentito nel seguito.

IL GUSTO PRIVATO NON PUÒ ESSER NORMA ESCLUSIVA DELL'ARTE.

Bisogna in ogni cosa cautamente guardarsi dal lasciarsi prendere a un gusto esclusivo. Ognuno ha dalla natura le sue inclinazioni particolari, e così nel morale come nel fisico i suoi cibi di preferenza; siccome però un uomo, o alcuni uomini, non sono il genere umano, nessuno può dare il suo gusto privato come l'esclusiva norma dell'Arte. Il critico dee sapersi sollevare al di sopra delle sue tendenze individuali, quando giudica come il rappresentante dell'Arte; egli dee saper distinguere il Bello universale da quella parte particolare del bello che più a lui torna in grado. Se una tal maniera di procedere fosse seguita nella pratica, non si vedrebbero tanti dispareri anche sui primi punti della letteratura; e si eviterebbe quel ristretto e pedantesco modo di giudicare, che rende eterne le guerre letterarie, e abbassa la scienza a seguire tutte le varietà e le vicissitudini delle individuali inclinazioni. Così vi sono di quelli che rimestano insieme i generi più disparati per l'amore che portano ad alcuni generi di bellezza particolare; quasi che una qualche bellezza debba soppiantare tutte le altre, e prender luogo anche dove ella non armonizza col resto, e cessa pertanto di essere bellezza. Non è nè nuova nè scarsa la famiglia dei letterati italiani, che invaghiti della bellezza antica che risplende negli scrittori del Trecento vorrebbero regolare su quel piede tutti gli scritti moderni, e reputano sconcio di lingua tutto ciò che si allontana dai modi di quel secolo, comechè fermato dall'uso comune, e dall'autorità degli illustri dei secoli susseguenti. Si può sicuramente, anzi si deono ammirare nei Trecentisti

tutte quelle grazie native ed ingenue del nostro idioma; è prova di buon gusto e purissimo il sentire la bontà di quei costrutti, di quei modi di dire, che hanno l'impronta schietta ed amabile della natura: ma il volerli riprodurre quando l'uso li ha sbanditi è follia; il voler ad essi ridurre tutta la lingua italiana è un restringere una lingua sì bella nei limiti di un dialetto, è un impoverirla, un abbassarla al di sotto delle altre, un opporsi agli ordini della natura, secondo i quali le varie forme d'una lingua si sviluppano e si mostrano successivamente, tutte belle nel loro genere, tal che nessuno ha il diritto di innalzarsi sulle rovine dell'altro, ma tutti devono nel loro comporre uniformarsi all'indole del tempo e dello spazio che le viene assegnato.

Similmente errano a gran partito questi teneri amatori del nostro idioma, quando innamorati delle grazie dello stile famigliare e popolesco, ovvero artificiale e grazioso, il vorrebbero introdurre nelle gravi ed alte scritture; e pretendono che la storia si debba scrivere nello stile di una novella, il poema epico, la tragedia in quello di un sonetto, di una canzone, i discorsi oratorii, e i trattati filosofici come un'aringa plebea, ovvero una cicalata accademica. Certamente anche una cronaca scritta colla semplicità di un Malaspini o di un Villani ha in italiano il suo pregio, come in altre lingue quello dei Joinville e degli Hollinshed; ma io lo ripeto i generi sono infiniti, ed è povertà somma d'ingegno il volerli ridurre ad un solo, tanto più se con questo metodo si bandiscono i più nobili e i più peregrini. Quando quei vecchi nostri cronicisti scrivevano colla bonarietà del loro secolo, diedero alle loro scritture quel pregio, che non manca mai dove trovasi la natura; ma la natura medesima fece seguire alla rozza schiettezza e all'infantile eleganza la colta semplicità e la virile magnificenza; la natura che crea gli storici dopo aver creati i cronicisti, fece sottentrare una maniera di stile all'altra proporzionatamente ai suoi intenti, e al genio della sua opera. E d'altra parte, facendo d'uopo uscir dal suo secolo, e darsi a una minuta e servile imitazione per seguir le traccie di quegli antichi, l'essenziale condizione di tutti i pregi che è la spontaneità, è impossibile l'imitarli in ciò che li rende stimabili; e così si perde il vantaggio di chi segue la natura del suo tempo per riprodurre quella di un'epoca che è passata.

Non vi ha punto tra i cultori delle altre lingue quel disparere che regna già da molto tempo tra i letterati italiani. Il che, quan-

tunque faccia onore alla nostra lingua, e mostri quanto ella sia varia e feconda, poichè produce dei gusti sì disparati, e ha di che contentarli entrambi, è nocivo tuttavia perchè può danneggiare talvolte il libero impulso degli scrittori, e gettare altri nello scetticismo in fatto di bontà del nostro idioma. Tutti i Francesi concordano nell'ammirare Amyot, Montagne, Macot, e prendere gran diletto alla loro lettura; ma nessuno che io mi sappia vorrebbe che se ne riproducesse lo stile anticato, e con puerile affettazione se ne ripescassero le eleganze con reietto dei grandi scrittori del secolo XVII; poichè questi stessi perfetti scrittori non sono al dì d'oggi seguiti in quei pochi loro modi, che il costume ha aboliti. Mi sembra che questo esempio faccia esattamente al nostro caso; poichè il Quattrocento ed il Cinquecento sono per la lingua francese quello che per la nostra il Duecento e il Trecento: contando però in quest' ultimo secolo soltanto i plebei scrittori, e non i suoi tre luminari, che colla forza del loro ingegno seppero come Pascal e Malherbe nella Francia recare l'idioma fanciullo a un alto punto di perfezione.

Quando il Davanzati volle vestire la storia di Tacito col rozzo saio del famigliare fiorentinesco linguaggio, e colle umili e facete forme del Berni e del Lippi, egli trasportò in un genere altissimo di letteratura uno stile che non gli conviene. Il traduttore dee trovare nella sua lingua la forma meglio corrispondente a quella dell'altra lingua ch'egli traduce; ed in ciò consiste il raro pregio delle poche, eccellenti versioni. Tacito che è senza dubbio uno de' più grandi ingegni che siano stati mai, e lo spirito più peregrino e inimitabile che le lettere latine abbiano avuto, Tacito seppe nel suo idioma già decaduto trovare delle nuove bellezze, e creare uno stile unico e acconcio al tutto al genere unico della sua storia. Ove ciò si avverta, è chiaro che non havvi scrittore latino sì malagevole a ben tradursi come Tacito, e che ci vorrebbe un ingegno particolare per produrne una perfetta versione; poichè il suo stile accoppia due qualità che stanno insieme di rado, l'immaginazione estetica, e la riflessione filosofica, la prima delle quali lo rende vivo ed energico, e l'altro profondo e conciso.

Il pensiero di Tacito è come quello di Dante e di Shakspeare, che dipinse delle cose immense con poche parole: inimitabile, perchè accoppia la più grande energia e una continua novità di forme a una squisita naturalezza. Ed è la forza del suo ingegno che rende schietto ciò che in altri sarebbe gonfio e ricercato,

vero ed intimo quello che sarebbe falso, esagerato e artefatto. Egli è senza dubbio il ***più gran pittore dell'antichità***, come lo chiama Racine; e se si volesse paragonare con qualcheduno, e le sue opere con altri scritti, io credo farebbe d'uopo cercare tra i sommi della poesia e della eloquenza, e ripescare nella Divina Commedia, o nelle Orazioni funebri del Bossuet. Macchiavelli e Montesquieu, che gli vennero paragonati, sono a parer mio di un genere ben diverso, sì pel pensiero che per lo stile. Davanzati errò adunque totalmente il suo scopo, quando in uno stile leggiero, umile, e spesso faceto, voltò il più grande, il più profondo e il più grave di tutti gli storici. Ma da che provenne il suo errore, se non da un sistema limitatissimo, dal voler determinare la natura col proprio suo gusto? Invaghito delle bellezze che si ritrovano in un genere particolare di stile, credette che questo stile sia l'unico che adoperar si debba in fatto di lingua, che si debba usare in tutti i generi di composizione: laddove avrebbe dovuto conoscere che la legislazione della Natura è molto più estesa, e che se il suo gusto particolare lo inclinava alla favella del volgo, Tacito non era certo l'autore su cui doveva far saggio del suo talento.

DELLA MEDIOCRITÀ IN LETTERATURA.

La mediocrità è nulla in letteratura; e quantunque un uomo d'ingegno possa ricavare anche da opere infimissime delle inspirazioni, come lo dimostra l'esempio di grandissimi poeti, i quali tolsero la prima idea di molti loro capolavori da opere al tutto obliate, tuttavia la maggior parte degli uomini che cerca solamente nelle opere puramente letterarie un innocente e nobil diletto, errerebbe di gran lunga il suo scopo se lo cercasse fuori dei libri de' sommi.

Egli è vero che a forza di ripescare nei dimenticati volumi si possono ritrovare delle bellezze sparse: ma se questo si può addire ai letterati di professione, la cui vita è interamente consecrata a tali studi, e che hanno tutti i lumi e la coltura necessaria per discernere l'oro dal fango, e sono in debito di mostrare purgato altrui quel poco che trovano fra la copiosa scoria del prezioso metallo, qual tempo avrà il comune degli uomini dediti all'azione, o a più seri studi per volgere tante carte con sì poco profitto, e col pericolo di corrompersi il gusto in mezzo a pratiche contro i cui pericoli non sono bastantemente premuniti?

La Natura non è feconda in ingegni creatori; non si dee però accusarnela, ma riconoscere anzi la sua sapienza. A che gioverebbe una moltiplicità, di cui gli uomini non si potrebbero servire? Pochi sono i sommi; ma questi pochi sono sì grandi, sì meravigliosi, che bastano con sovrabbondanza ai nostri diletti. Havvi oggidì una manìa di voler troppo variare le piacevoli letture; ma oltre che questa si oppone al medesimo fine del diletto, poichè la vaghezza di gustar sempre cose nuove rintuzza il gusto, e ingenera facilmente il fastidio anche di quello che è migliore, toglie che la letteratura possa operare quel salutevole influsso a cui è destinata. Uomini, che non sanno leggere due volte un capolavoro, e che fanno più stima dei romanzi e dei drammi del giorno perchè son nuovi, che dei poemi venerati in tutti i secoli da che esistono, deono certo avere una grande superficialità di tempra intellettuale e morale, e sono incapaci di ricavare dall'opera letteraria quelle forti e nobili impressioni, che accoppiano l'utilità allo stesso diletto.

La vera voluttà estetica è una cosa ignota a costoro; non sanno i miseri, che un poeta di prim'ordine più si legge, e più si trova nuovo, più si gusta, più porge piacere: e che quando questo poeta armonizzi colla religione, colla morale e civile sapienza, una lunga abitudine con esso anche fatta a fine di puro divertimento dai membri di una nazione, non riesce al certo indifferente per li grandi interessi della vita privata e della pubblica.

Quella critica ristretta che s'impiega più nell'esaminare l'essenza dei difetti, che i pregi, le bellezze di particolarità che quelle di complesso; quella critica che col suo pedestre procedere lascia spesso sfuggir di vista la bellezza estetica, e corona talvolta come poetiche le opere più prosaiche, questa critica è quella che ha introdotta la voga delle opere mediocri, e assicurato loro dei leggitori. Ella suolsi impiegare nell'esame periodico di ciò che esce alla luce, e siccome i veri capolavori sono cose rare nella storia, ella è costretta ad impiegare le sue forze intorno alla mediocrità tanto attediante, quanto è feconda e numerosa. Invece di ritornare su quelle grandi produzioni, che le cento volte esaminate nol sono mai abbastanza, ella si crede che su di ciò sia tutto detto; usa a far consistere tutti i pregi nelle particolarità e nelle servili imitazioni, ella trova materia di lode per tutti i libri; poichè non è cosa rara che l'ingegno più inetto a creare, ove sia fornito di buon gusto e di assidua lettura, sia capace di com-

porre alcuni tratti felici, e di far qualche buona imitazione. Ciò che ella fa quanto alle idee, lo fa quindi quanto allo stile. Senza pensare che il vero stile poetico dee esser nuovo, vivo, e, per così dire, inventato dal poeta che lo parla, ella non vi cerca altro che la purezza della lingua, e il buon gusto dell'imitazione: qualità certo molto stimabili e sufficientissime in un'opera non letteraria, ma aliena affatto dalla natura della vera poesia, dalle doti del gran poeta, il quale può essere inspirato da tutto l'universo, ma non dee ricever nulla che da sè medesimo (1).

Si cadde a questo proposito in un grave errore; si credette che la critica letteraria debba fare come la scientifica, la quale non isdegna di esaminare le opere anche più mediocri, e si trova compensata dalle sue fatiche quando vi trovi qualche nuova verità fra le ripetizioni e gli errori. Ma ciò che è ottimo nella scienza, è cattivo in letteratura, atteso i diversi fini di queste due cose.

La letteratura tende a dilettare gli uomini col bello estetico: e il vero bello, il bello capace di produrre le più vive emozioni, si trova soltanto nelle opere degli ingegni creatori, i quali sono pochissimi: chi non è tale può soltanto riprodurre l'ombra del bello, ma non il bello medesimo; e quando si vuol diletto bisogna sempre appigliarsi al migliore. La scienza al contrario ha per fine d'istruire colla manifestazione della verità scientifica; ora la verità scientifica si fonda sulla verità storica: vale a dire che i principii si fondano sui fatti. Ora quantunque per iscoprire i principii scientifici si richiegga un ingegno creatore nel suo genere, il buon senso, il talento, il buon metodo, l'applicazione bastano per iscoprire dei fatti, ognuno de' quali è utile perchè può servire alla scienza.

Dal suddetto generale difetto di senno e di gusto nella scelta dei piaceri letterarii deriva la voga che hanno non solo alcuni mediocri scritti, ma perfino alcuni generi anfibii in letteratura, in cui per qualche elemento poetico che vi si trova, tutto il resto

(1) Quando dico che il vero poeta dee prendere tutto dal proprio ingegno, è chiaro che non parlo dei primi elementi estetici, nessun de' quali può essere inventato, ma sì dalla loro forma armonica, dall'ideale. Quando si dice che un gran poeta imitò un altro poeta, la cosa è falsa se s'intende di una propriamente detta imitazione fatta ad arte e riflettuta: ma è vera se si vuol solamente dire che l'ingegno creatore assonnato si sveglia talvolta, o riesce conscio degli ideali che può creare coll'eccitamento delle opere altrui. L'ingegno di Racine era ancora addormentato nelle due sue prime tragedie in cui tentò solamente d'imitare: nelle seguenti ei fu veramente creatore, tolte poche imitazioni che sono in vero dei difetti. L'analogia tra lui e i tragici greci è soltanto apparente, e in alcune poche particolarità che non sono certo i pregi di quel gran poeta.

è prosaico. Tal è per esempio non solo la tragedia urbana, ma persino la commedia di carattere nel senso in cui la prendono molti, cioè come una mescolanza di elementi serii e comici, e una dipintura assai superficiale dei caratteri più prosaica che poetica. Fra quelle numerosissime produzioni teatrali che escono ogni giorno alla luce, e si rappresentano sui teatri, quanto poche sono quelle che non sono al tutto cattive, quanto ancora in niun numero quelle che passano la mediocrità? E qual è la prova del buon gusto nel popolo se, comechè si vadano ripetendo gli elogi dati ai pochi grandi dell'arte, non si ponno quasi più soffrire le loro produzioni sovra le scene, e si va sempre in traccia di novità? Moretino osserva giustamente nelle *Nuove Commedie*, per bocca di D. Pedro, che la mania di voler sempre nuove rappresentazioni, e di non poter soffrire che vi si riproducano le opere dei grandi maestri, è una prova di grande leggerezza, e d'incapacità di gustare la vera bellezza, e di sentire il merito dei pochi e grandi scrittori. — La maggior parte degli scrittori e degli spettatori giunge oramai a non vedere altro nei drammi che gli spettacoli, gl'incidenti straordinarii, le facezie e gl'intrighi; i quali pure sono gl'inferiori degli elementi estetici, e per sè soli non bastano a rendere un lavoro drammatico più che mediocre. Tali generi imperfettissimi non procedono dalla Natura, ma dall'impotenza di chi non è da essa chiamato a esser poeta; si dovrebbero adunque in buona letteratura abolire, e il buon gusto, e la letteratura intera e come producitrice di vivi diletti, e come vantaggiatrice della coltura sociale vi acquisterebbero senza fallo non poco.

DELLO STILE.

Lo stile consiste nella scelta delle parole e nel loro collegamento, che grecamente chiamasi *frase*. Non bisogna credere che lo stile sia una cosa indipendente dal pensiero, e che in letteratura l'esteticità di questo sia divisa dall'esteticità di quello. Imperocchè, quantunque il pensiero non sia la sua espressione, è tuttavia modificato da essa. Noi non possiamo mai esprimere i nostri sentimenti con quella velocità e quella pienezza con cui li sentiamo: le parole ne esprimono soltanto una parte, e l'arte dei grandi scrittori consiste nel compiere e perfezionare il senso delle parole, e renderlo più pienamente conforme al pensiero me-

desimo coll'arte della disposizione e della combinazione dei vocaboli. Non v'ha forse parola che presenti alla fantasia un concetto semplice: tutte tirano dietro a sè per via dell'associazione, delle idee accessorie che si aggruppano intorno all'idea principale; quindi è che non vi sono forse in due lingue due voci perfettamente sinonime. Oltre poi alle idee associate ad ogni parola, la disposizione e l'unione di molte parole è pure un fonte grandissimo di altre idee accessorie.

Il grande scrittore adunque conosce, guidato da un istinto squisitissimo, tutte le idee accessorie che a certi vocaboli e a certe forme sono congiunte: sa discernere le tinte più sfuggevoli che diversificano quelle che agli occhi dei volgari nomenclatori e grammatici sono pure lo stesso; e quindi sa scegliere i suoi vocaboli, le sue frasi, e ordinare il suo discorso in guisa che il pensiero ne sia espresso in quella sua attitudine particolare che egli intende. Ecco la grand'arte de'sommi poeti, de'sommi storici, de'sommi oratori, di Tullio, di Virgilio, di Tacito, di Dante, dell'Ariosto, del Bossuet, di Shakspeare: essi non sono mai verbosi, e non sono obbligati per fare intendere i loro pensieri a ripeterli in varie forme come Ovidio e Seneca hanno in uso, ma sanno colla scelta e la disposizione delle parole produrre il loro effetto, spesso con una concisione che accresce l'estensione e la forza del pensiero invece di diminuirla.

L'esteticità dipende adunque grandemente dallo stile: imperocchè essendo le idee modificate grandemente da questo, e dipendendo il buon gusto talvolta dalle più leggiere modificazioni, egli è chiaro che la stessa cosa può esser più o meno bella, o cambiar persino di forme secondo lo stile che si adopera per esprimerla.

Quindi è che le traduzioni servili, e come si suol dire letterali, non rendono mai tutte le bellezze dell'originale, e spesso cangiano in difetto ciò che in esso è un pregio e bellezza. Pel vocabolarista molte parole, molte espressioni sono sinonime, mentre per l'uomo di gusto non ve ne hanno forse due sole che siano tali. I buoni traduttori in materia di letteratura studiano le bellezze più corrispondenti nelle due lingue, e non vertono col vocabolario, ma colla fantasia. Citerò, a cagion d'esempio, due traduzioni italiane di genere al tutto diverso, ma che insieme convengono nell'essere eccellenti, quella dell'Iliade di V. Monti, e quella dell'Imitazione di Cristo dell'abate Cesari.

Tanto è l'influenza dello stile sui pensieri, che talvolta il solo stile basta a rendere dilettevolissimo un componimento in cui non sono guari altri pregi. Terenzio, a cagion d'esempio, è sempre un ottimo poeta a cagione del suo stile, quantunque sia mancante al tutto di forza comica, e la naturalezza delle passioni e dei caratteri che dipinge, sia spesso superficiale e propria. Il Goldoni al contrario nelle sue commedie italiane è spesso prosaico, a cagione del pessimo suo stile, quantunque i suoi talenti comici fossero infinitamente superiori a quelli di Terenzio.

DELL' IMMAGINAZIONE.

L'immaginazione è progressiva come il talento inventivo nelle scienze. Infatti se questa consiste nello scoprire dei nuovi fatti e delle nuove relazioni, la immaginazione creatrice del poeta inventa, per così dire, de'nuovi ideali, sia che li trovi nella natura, mentre non erano ancora stati percepiti, sia che li formi da sè stessa. Quantunque il regno dell'immaginazione sia limitato, niuno ha il diritto di porvi de' termini; e mi hanno sempre fatto ridere coloro che dicono essere esausta la miniera delle invenzioni poetiche, e non rimaner più altro campo che quello d'imitare. Lo stesso ingegno creatore non ha diritto di pronunziare in tal materia; poichè la sua attitudine non si estende al di là della sfera che la natura gli ha assegnato, e per grande che sia egli, è lungi dall'essere universale. Dio solo vede tutto; noi non vediamo che quello che fu già scoperto, o che possiamo scoprire noi stessi. Ogni gran poeta ha la sua fisonomia particolare, che lo distingue da tutti gli altri; le sue opere sono dei veri individui; le sue facoltà sono destinate a scoprire alcuni lati nuovi del Bello, e pel resto esse sono tanto impotenti quanto quelle dell'uomo più volgare. Il mondo poetico di Dante non è quello di Omero; e quello dell'Ariosto non è quello di Dante.

Le creazioni poetiche si deono avere in conto di tanti oggetti ideali, i cui elementi esistono nella natura, ma che nel loro estetico complesso non hanno luogo che in quelle poche e rare menti a cui Iddio comunica qnesto lieve raggio dell'onnipotenza sua. Queste hanno in quell' impulso invincibile che determina la loro vocazione la missione dalla natura di manifestarle al rimanente del genere umano, e di trasmetterle alla posterità, esternandole per mezzo dell'arte. Di tempo in tempo sorgono quegli ingegni pe-

regrini, che ci mettono innanzi all'occhio qualche nuovo prodigio. Or chi oserà affermare terminata la serie dei possibili in tal genere, mentre manchiamo onninamente delle facoltà che si ricercherebbe a tal fine? Una tale assurda baldanza si assomiglierebbe a quella di un cieco-nato che negasse i colori perchè non può farsene l'idea; o a quella di noi medesimi quando affermassimo essere impossibile a Dio il formare una creatura fornita di un qualche sesto sensa differente da tutti quelli che noi possediamo, e che soltanto perciò possiamo conoscere?

Le bellezze della lingua e dello stile appartengono all'estetica. Dal che apparisce, che finchè una lingua è viva, è sempre possibile l'arricchirla di nuove bellezze, di aumentare i germi del suo stile. Non v'hanno forse due scrittori, lo stile de' quali sia pienamente lo stesso; ma egli spetta solo ai pochi scrittori privilegiati di dare all'elocuzione delle forme native e nuove, improntate di un'indole distinta e individuale, e di un'indole esteticamente bella, benchè diversa da quella di tutti gli altri. Or siccome gli scrittori creatori in fatto di estetica sono non meno rari quanto allo stile che quanto alle cose, si scorge come nello scrivere si debba gelosamente evitare la mania di esser nuovo e peregrino, ma si debbano calcare studiosamente le orme dei padri della lingua, imitandoli largamente senza però farsene schiavo. Infatti gli stessi scrittori che abbelliscono la loro lingua, non la deformano; l'esercizio del loro talento presuppone necessariamente un assiduo e profondo studio su'classici, da cui essi tolgono il fondo dell'idioma, come i poeti tolgono il fondo dei loro ideali dagli elementi della natura, arrecandovi soltanto del paprio il color grande, la forma armonica del tutto. Ma se per questa parte i grandi scrittori inventano, a niuno prenda vaghezza di voler riuscir nuovo in fatto di stile a dispetto della natura; poichè quegli che la natura appella a tal ufficio, ha nel proprio istinto la mallevadoria che non si inganna; ma, se tu per esser nuovo sforzi in te l'inclinazione naturale, e invece di esprimere i tuoi pensamenti come i migliori, in cui hai posto il tuo studio e con cui ti se'addomesticato, vuoi affettatamente aprirti delle nuove vie, tu sei sicuro di dar nel raffinato e nel falso, e di riuscire un pessimo scrittore invece d'ottimo come divenivi.

Convien però dire che alcuni teneri amatori della nativa purezza della lingua abbiano dato alquanto in eccesso sulla loro severità in materia di bello stile. A udirli, ogni nuova frase, ogni

nuovo collegamento di parole che si ritrovi è un peccato in fatti di lingua; questo non può più punto arricchire in tal fatto, passata nna certa epoca non molto estesa. Io lo so che l'indole di una lingua, e direi così, le generali sue forme sono fermate da principio, ma da ciò non conseguita che l'ingegno non possa senza scostarsi da questa generica norma, darsi nell'uso de' termini e ne' costrutti una certa latitudine d'imitazione. Parmi pertanto che il Cesari abbia alquanto esagerato il vero; poichè non credo che nessuno possa provare che i costrutti e le voci di Marco Tullio, di Virgilio, di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, sieno tutte di peso tolte dagli scrittori anteriori, o quelli del Tasso, dell'Ariosto, del Guicciardini da Dante, dal Petrarca e dal Boccaccio. Sembrami che la facoltà rara di arricchire le lingue sia conceduta dalla natura ad alcuni ingegni privilegiati, comecchè, lo ripeto, essi non si possano scostare dalla forma generale dell'idioma; ma parlando dei Francesi chi non vede che Montesquieu, Buffon, Rousseau, St-Pierre, Condillac banno arricchita la loro lingua di nuove bellezze, di forme, di periodamenti, di costrutti più analitici di quelli degli scrittori del secolo precedente? Ora se essi avessero impastoiato il loro ingegno con tutti gli scrupoli e le paure dei valenti Italiani, di cui poco anzi parlava, io dubito ch'essi avessero potuto giungere all'altezza in cui sono, strascinandosi languidamente su di uno studio minuto ed infinito, capace di estinguere il fuoco della più concitata eloquenza, e le più belle inspirazioni della natura.

Non bisogna talmente mettere amore a una specie peculiare di bellezze, che si abbia ad essere ingiusto verso le altre. Invaghiti di una non so quale nativa schiettezza, di un certo elegantissimo e nitidissimo atticismo che riluce negli antichi scrittori, si vorrebbe da taluno che i moderni si rinviassero continuamente sulle loro orme, mentre pure diverrebbe stento in questi e scolorita imitazione ciò che nei primi fu bello, perchè spontaneo e naturale. Questa semplicità nativa è certo una grande bellezza, e forse la prima bellezza in fatto di stile; ma ne segue forse che debba negarsi bello tutto ciò che non comprende questa qualità, comecchè ella ne abbia di vero puro ed esquisito valore? Niuno v'ha che più di me senta ed ammiri l'atticismo di Cesare e di Tullio, del Boccaccio, e di altri migliori Trecentisti.

Ma lo stile conciso, nuovo, energico, pittoresco di Tacito, in cui il pensiero e l'espressione sono sì bene insieme commisti e

si aiutano a vicenda, questo stile non si dovrà pur esso dire bello, e grandemente bello, comecchè di un genere diverso da quello che risplende negli scritti di Marco Tullio? Io non voglio approvare in Tacito ogni voce e ogni frase, poichè egli è vero che talvolta, benchè di rado, le sue creazioni sembrano scostarsi alquanto dal primitivo genio della lingua latina; ma questi rari difetti non han che fare coi suoi pregi sovrani; le forme del suo stile, il colorito sono nuovi, peregrini e bellissimi incontestabilmente, quantunque diversi da quelli di Cicerone e di un tutt'altro genere. Tacito sicuramente non sarebbe stato ciò che fu, s'ei si fosse proposto di imitare soltanto gli antichi; e invece di uno scrittore creatore avremmo avuto in lui un imitatore, e la lingua latina un grande autore di meno. Ma s'immagini lo stile di Tacito reso ne'suoi elementi tutti Ciceroniano, senza perdere ciò che il fa sì unico, sl bello; io credo che non riesce possibile. Si deono riconoscere nello stile, come in tutte le altre cose della natura delle bellezze diverse, che non si possono insieme unire senza distruggerle, o almeno grandemente dimiuuirle. Havvi una bellezza virile e una bellezza muliebre, ciascheduua delle quali ha la sua orbita particolare che non si può confondere coll'altra. Un bel volto melanconico e pallidetto ba un incanto particolare; un bel volto pieno della vivezza dei colori di un'allegra gioventù ha il suo proprio e diverso; ora non credo che questi due generi di bellezza siano insieme compatibili. La Natura ci dà mille altri esempli consimili; ogni sua bellezza è finita, non è che un lato solo, un aspetto che non esaurisce punto il possibile. Perchè adunque non riconosceremo noi diversi generi di bellezza in fatto di lingua? Egli è lo spirito di sistema che ci fa negare un pregio per esaltarne un altro: se ci appoggiassimo al puro sentimento, confessando il bello ovunque dov'è, non vi sarebbe più questione alcuna tra gli ammiratori del bello antico e quelli del bello moderno, tra i partigiani di Cicerone, di Dante, del Pascal, e quelli di Tacito, dell'Ariosto, del Montesquieu.

DELL' IDEALE.

La parola *ideale* di cui si fa grand'uso a' nostri giorni è così indeterminata e vaga, che spesso si adopera iu sensi al tutto contraddittorii. Lo Schelpel tiene Shakspeare per un sommo maestro d'ideale poetico; l'Ancillon, per lo contrario, dice apertamente che

Shakspeare non ha nulla d'ideale. Molti altri esempli potrei arrecare di simili giudizi critici repugnanti all'aspetto, per via dei sensi opposti in cui si adopera il suddetto vocabolo. Giova pertanto rischiararlo ; e si vedrà che gli uni per ideale intendono ogni qualunque armonia estetica, sia che ella esista nelle produzioni della natura , sia che ella venga soltanto prodotta dall' ingegno umano per mezzo dell'arte ; altri solamente quest'ultimo genere di bellezze poetiche. — Nel primo senso ogni qualunque poesia è ideale, poichè l'*ideale* così inteso è sinonimo di *poetico*. Nel secondo senso è soltanto ideale quella poesia che crea delle combinazioni diverse da quelle che sono nella natura. Siccome però vi ha un'infinità di gradi nel modo in cui un poeta può innalzarsi sulla natura, perciò havvi una grande diversità d' ideale, e forse, presa la voce in tutto questo suo rigore, non v'ha forse opera poetica che non sia alquanto ideale, non essendovene forse alcuna che non arrechi alla realtà che dipinse qualche almeno picciolo e quasi impercettibile mutamento.

L'ideale inteso nel secondo senso non è già qualunque combinazione capricciosa che ci caggia in capo di fare; ma solo quelle combinazioni, che comunque diverse dalla natura, destano tuttavia in noi il senso dell'estetica armonia. Ecco il divario che passa tra le creazioni di una fantasia poetica, e quelle di una fantasia disarmonica e capricciosa. Quindi è che si può aver molta immaginazione nel senso che i filosofi dànno ordinariamente a queste parole, e si può mancare al tutto d'immaginazione poetica, quantunque, tra tutte le bizzarre combinazioni che si fanno, possa fare il caso che s'incontri qualche cosa di poetico. Tali furono senza dubbio alcuni uomini, i cui nomi noti soltanto sono agli eruditi , e che pure fecero dei lavori sì bizzarri e sì prolissi , che non si può non riconoscere in essi una grande immaginazione, ma non estetica. Gli autori di molti poemi cavallereschi del medio evo, un Giordano-Bruno, un Cardano, un Belon, i Cabbalisti, ecc., avevano certo più immaginazione di La Fontaine ; ma La Fontaine, l'uomo i cui lavori si ponno chiamare *perfetti* nel loro genere , ebbe un'immaginazione poetica nel secolo più eccellente per essere un favolista. Certi fanatici straordinarii ebbero una fantasia forse più fervida e vasta di quella dei grandi poeti; ma la mancanza di quel talento che si chiama *armonia poetica* , li rese gli ultimi degli ingegni, laddove i gran poeti ne sono i primi. L'immaginazione considerata come facoltà di combinare idee ed immagini,

è soltanto il materiale delle facoltà poetiche; l'essenza del talento poetico è l'istinto dell'armonia, l'arte di saper fare delle combinazioni estetiche. Quindi è che ciò che chiamasi *invenzione* e che è propriamente l'immaginazione nel senso suddetto, è una cosa diversa dalla *facoltà poetica*, senza della quale il più gran talento inventivo non potrà mai essere poeta, laddove vi sono dei poeti anche grandi, in cui la facoltà inventiva non fu grande, come, per esempio, Virgilio, Racine, Monti, ecc.

DELLA CRITICA LETTERARIA.

Una delle sorgenti dell'inesattezza che v'ha nella critica letteraria e dei dispareri importanti che spesso in tali materie sorgono tra i dotti, egli è perchè quell'*arte* non si fonda su di una *scienza* correlativa, perchè si ama di disputare sulla bontà e sui difetti delle opere colla guida puramente di un buon gusto istintivo, o anche di qualche ragionamento, ma senza mai ascendere per mezzo di rigorose analisi sino ai primi principii. Il che se venisse fatto, la critica otterrebbe forse una precisione e una stabilità che non ha avuto finora. Il volere infatti giudicare con sicurezza di tutti i pregi e le macchie di un'opera letteraria (sopratutto se è molto complicata, come un poema drammatico o epico; senza che, anche le menome opere letterarie, un sonetto, per esempio, sono, se ben si risguarda, opere complicate assai) colla sola guida immediata del buon gusto; senza analizzare questo medesimo, è lo stesso che il voler giudicare di certe azioni morali complicatissime per le loro circostanze colla sola guida del buon senso, senza salire ai principii della morale. V'ha forse meno complicazioni, meno pericolo di errare in estetica che in morale? Il buon gusto e il buon senso sono sicuramente due voci infallibili per sè stessi, e ad essi riduconsi infine le fondamenta di quelle due discipline; ma egli è così facile lo scambiare tai voci con delle illusioni, lo sbagliare nell'applicare che si fa la voce vaga e indeterminata del buon senso e del buon gusto agli elementi esterni, che è necessario il premettere un'analisi per poter camminare con sicurezza. Nulla v'ha di più sfuggevole e di più delicato che la scienza appoggiata sul sentimento. — L'Estetica dunque è necessaria per dar base alla Critica; questa è un'*arte* fondata su quella scienza.

LA BIBBIA.

La letteratura biblica la più antica e la più straordinaria di tutte non è per noi che un'ombra : ne abbiamo i materiali nelle mani ; ma qual esserne può l'intelligenza e la cognizione, se non se imperfettissima ? Se a ben comprendere i grandi autori della lingua moderna, un Dante, un Shakspeare, ci vuole uno studio grandissimo, a cui pochi giungono, chi sarà capace di quello che si richiederebbe per la piena intelligenza delle poesie di Giobbe e dei profeti ? Non v'ha uomo al mondo che abbia una piena cognizione della lingua ebraica: rarissimi sono quelli che giunger ponno a gustare le bellezze di questa lingua anche in quel grado mediocre, con cui dai più quelle si assaporano dei nostri classici moderni. E chi non sa quanto sia necessaria la piena possessione dell'idioma di un popolo per conoscere la sua letteratura ? E come faccia d'uopo oltraciò conoscerne a fondo gli usi, l'indole, in una parola tutto quel complesso di cose che forma il carattere individuale di una nazione. — Per ben gustare le estere letterature bisogna sapersi investire dei loro costumi, del loro essere, trasportare nei loro climi, parlare il loro linguaggio; altrimenti non si può giustamente affermare il lato variabile del gusto, e si corre pericolo di faredei giudizi falsissimi. Or chi è colui che sia capace di valicare tanti secoli addietro , e impossessarsi di una lingua in cui una gran parte havvi d'ignoto e di misterioso, e conoscere un popolo che per molti lati non si è lasciato vedere da noi ! Ma si faccia ragione dalle inusitate ed inarrivabili bellezze che nonostante tanti impedimenti troviamo nella Bibbia, anche attraverso le più barbare traduzioni di traduzioni, di quello che sarebbe questa letteratura unica veramente e divina, se noi potessimo interamente gustarla.

Il Baretti, nella sua Dissertazione su Shakspeare e Voltaire, nota la quasi impossibilità che havvi di tradurre le poesie di una lingua in un'altra, attesochè ogni lingua poetica ha la sua faccia particolare, talchè riesce sempre imperfettissimo il voler coll'una esprimere ciò che si è espresso coll'altra. Questo si applica sopratutto alla letteratura biblica : come pure quello che il citato critico dice del bello, del buon gusto *indigeno*.

Un solo libro, un solo classico è quello che muove , che regola, che inspira , che crea la letteratura dei Padri; la Bibbia.

La loro filosofica scienza e la loro profana erudizione è soltanto un utile accessorio, di cui si valgono per corroborare e per promuovere la divina sapienza del Vangelo; ma l'Autore che imitano, quello da cui ricavano e le loro ispirazioni, e le basi, e i principii, e il midollo della loro ampia dottrina, è Dio solo nei libri dettati dal suo spirito. Che immensi volumi ha la prerogativa di produrre questo libro divino! Che vaste, luminose e nuove letterature fra le tenebre de' tempi esso crea! Le sue glorie non si devono solo considerare in quella grande Azione morale e religiosa, che produce per tutta la terra, ma eziandio nel movimento innsitato, che contro lo stato della Natura a quei tempi porse al Pensiero, il quale, esausto omai nel Gentilesimo, e inchinato a inevitabile dicadimento, si rialza alla voce del Vangelo, prende della nuova forza, e produce de' non anzi visti prodigi. Degli uomini illustri nella Società Cristiana per le loro immense fatiche nell'apostolico ministero, per la santa libertà con cui il Vangelo confessano, e la invitta costanza con cui ne sostengono la causa anche a costo del sangue, a ciò non contenti, commentano il divino libro, ne ricavano degli immensi tesori, e dànno al mondo dei capolavori di un'Eloquenza di un genere al tutto nuovo per la carità che l'anima, e di una Morale al tutto sovrumana per la perfezione che la contrassegna. Ma viene finalmente un uomo straordinario ancora più degli altri, S. Agostino, il quale mette in luce l'intera scienza della religione nella Bibbia nascosta, riducendola a pochi e ordinati principii, ed elevando su queste basi il compiuto edifizio.

A mostrare come la Bibbia fosse il solo Classico Autore dei Padri della Chiesa, sarebbe d'uopo trascrivere gl'infiniti passi delle loro opere, in cui con ogni genere d'elogi e di trasporti encomiano i libri divini. Quello che è particolare si è, che il modo col quale essi commentano la Bibbia è un entusiasmo, ma un entusiasmo ben diverso da quello che sogliono eccitare gli autori profani nei loro ammiratori. Non si limitano infatti a porre in luce la profondità, l'immensità, la sapienza delle dottrine divine, e a mostrarne l'eccellenza così nei precetti come nella storia, così nei concetti come nell'espressione; ma quello che distingue la loro ammirazione si è l'indole religiosa che ella esprime. Infatti un libro divino dee eccitare, in chi in esso s'interna, dei sensi ben differenti da quelli che destar possono i più begli scritti profani; e gli encomii in cui fa prorompere, devono partire non men

dal cuore che dallo spirito, e recar l'impronta non meno del senso religioso che del senso scientifico e letterario. I Padri non si contentano di ammirare la Bibbia, ma l'adorano; i loro occhi veggono continuo nel libro il suo divino autore, e non una dottrina vi leggono che risguardi il mondo, o si limiti sulla terra, ma una sapienza religiosa che fa ascendere sino al cielo. Quindi quella religiosa eloquenza, quegli affetti, quel rapimento con cui parlano dei sacri codici, con cui se ne mostrano dì e notte studiosi, con cui ne schiudono la dottrina profonda, con cui esortano a meditarli tutto il popolo cristiano. Solo questa letteratura nutrì dei sensi di questo genere verso il suo Autore; solo il Vangelo ebbe la forza di produrre una sì fatta letteratura.

DELL'ELOQUENZA CRISTIANA.

S. Agostino, nell'opera *De doct. Christ.* nel IV lib., dà l'idea dell'eloquenza cristiana, e una idea sì bella, ma sì libera ed indipendente, che mostra come quell'alto spirito fosse dalla servilità delle regole e dell'imitazione alieno in letteratura. Imperocchè egli dice che « si acutum et fervens adsit ingenium, facilius « adhaeret eloquentia legentibus, et audientibus eloquentes, quam « eloquentiae praecepta sectantibus (*cap. 3*). »

Richiede che il sacro oratore metta il suo studio principale nell'ascoltare gli uomini eloquenti, e nell'esercitarsi egli a scrivere, dettare e discorrere (*ib.*).

Nessuno, dic'egli, a parer mio, di quelli che parlano eloquentemente, pensano mentre parlano, alle regole che dettano i retori: nè certo molti eloquenti vi pensavano, dalle cui opere vennero quindi estratte quelle regole, a cui eglino forse non avevano mai pensato: conciossiachè « implent quidem illa quia eloquentes sunt, « non adhibent ut sint eloquentes (*ib.*). »

Segue a mostrare l'inutilità dei precetti e dell'arte rettorica: « nam sine praeceptis rethoricis novimus plurimos eloquentiores « plurimis qui illa didicerunt: sine lectis vero, et auditis elo- « quentium disputationibus, vel dictionibus neminem (*ib.*); » imperocchè l'eloquenza viene da uno spontaneo istinto della natura, e per coltivarla non si dee già inceppare con de' precetti, ma solo educarla sì coll'esercizio e gli esempi, che senza alcuna violenza la contemplazione degli egregi modelli vie meglio la spieghi e la conduca alla sua perfezione.

I precetti che S. Agostino dà in questo libro sull'evangelica eloquenza, precetti non a foggia di quelli che i gentili retori immaginavano, ma tolti dalla natura delle cose, sono quelli appunto che produssero un'eloquenza di un nuovo genere, l'eloquenza dei Padri, di cui S. Giovanni Crisostomo è il più compiuto modello. Ma S. Agostino, il Quintiliano di questa nuova eloquenza, e il migliore senza dubbio dei retori cristiani, ne tolse gli esempi e l'idea principalmente dalla Scrittura (*ib. cap. 6*), in cui tutto egli trovava quanto ha di buono e d'utile al mondo, nè solo una omnigena *scienza* di quanto importa all'uomo di sapere, ma ancora del modo di esprimerla, cioè della *letteratura*. Inspirato pertanto a questo classico di una nuova e indipendente eloquenza, i Padri tutti crearono un'eloquenza novella, non più seguendo delle regole artifiziate, ma i moti dell'ingegno e del cuore: e S. Agostino diede una rettorica adattata a tal nuovo genere. Quindi ne nacque quella spontaneità, quella sovrabbondanza, quella copia che mostra un'espansione naturale, che è uno de' più bei pregi della eloquenza de' Padri. Per quanto sia alto il pregio di Demostene e di Marco Tullio, manca forse una gran cosa ai capolavori di questi uomini; e si è l'inspirazione spontanea, e la libertà dell'ingegno creatore. Quindi è che i Padri danno degli esempi di eloquenza che superano tutti gli altri; e per questo lato S. Giovanni Crisostomo è senza rivali. Cicerone sopratutto sente di soverchio l'affettazione e la pedantesca osservanza delle regole nelle sue orazioni, per altro mirabili, ed è per tal motivo che il Rousseau chiamavalo un *avvocato* appetto all'*orator* Demostene; ma a Demostene stesso gli antichi greci rimproveravano che le sue aringhe sapessero di lucerna.

S. Agostino stesso mise in opera gli eccellenti precetti da lui dati all'orator cristiano, e i suoi ammirabili sermoni ne fanno prova. Il difetto che da taluno vi fu ascritto si è lo spirito che S. Agostino vi dimostra, il tuono troppo sentenzioso e monotono, la ripetizione che vi si suol fare della stessa idea in molte guise, ecc., senza badare che S. Agostino confinato in una Chiesa oscura dell'Africa dovea parlare diversamente dal Vescovo di Costantinopoli, e che questa sua arte nello sminuzzare ai fedeli il pane della parola, forma il suo elogio, come osserva il Bossuet. E che volontariamente scegliesse questo modo come il più fruttuoso apparisce dal consiglio che dà nel cap. 10 del 3° citato libro, ove dice: « Solet autem motu suo significare avida multitudo cognoscendi,

« utrum intellexerint. Quod donec significet, versandum est quod « agitur multimodo varietate dicendi, quod in potestate non habent « qui praeparata et ad verbum memoriter retenta pronunciant. » Egli seppe però metterci un modo, poichè così segue: « Mox autem « ut intellectum esse constiterit, aut sermo finiendus, aut in alia « transeundum est. » Del resto, come il citato Bossuet osserva, nessuno è che maggiormente di S. Agostino, nelle sue controversie incalzante e concitato discorra: che a tenere un altro modo nei suoi discorsi egli è non per impotenza, non per principio, parlando non come Demostene e Marco Tullio ai raffinati Ateniesi o al Senato romano, ma alla rozza plebe africana. Imperocchè la prima qualità del cristiano oratore è di farsi intendere perfettamente; e quel modo è ottimo d'insegnare « quo fit ut qui audit « verum audiat et quod audit intelliget. » Ciò fatto si ricerca il dilettare, e S. Agostino per farlo dovette inchinarsi all'indole del suo secolo, e mettere ne' suoi ultimi libri dei difetti de' quali erasi astenuto ne' primi. Imperocchè, dic'egli, oltre all'*insegnare*, dee eziandio l'oratore *dilettare* per poter *commuovere* e *persuadere*; e paragona gli ornamenti del dire che si adoperano per renderlo dilettevole ai condimenti che si mettono ne'cibi « propter fastidia plurimorum (*ib. capp. 11, 12*); » onde vuole che si ponga studio nella medesima elocuzione (*ib. cap. 11*); e confessò di aver egli a tal fine studiato l'armonia dei periodi: « In meo eloquio, quan- « tum modeste fieri arbitror non praetermitto istos numeros clausularum (*ib. cap. 20*): » tanto egli tutti adoperava gli ingegni della parola non per vera pompa, ma per giungere al fine dell'oratore.

L'uso pertanto di amplificare e rivolgere in varii modi la parola divina (il che Cicerone stesso aveva fatto nell'eloquenza umana sino a un certo segno più di Demostene) si ritrova più o meno in tutti i sermoni de' Padri; e S. Giovanni Crisostomo medesimo, il principe della cristiana eloquenza, fu da taluni accusato di avere un'*eloquenza alquanto verbosa*.

DEL PANEGIRICO.

Il panegirico e l'orazione funebre deono essere individuali; deono ritrar vivo e compiuto in tutte le sue parti il personaggio su cui si aggirano. Questa proprietà dell'individualità spetta alla letteratura storica, sì nella poesia che nell'eloquenza. Bordaloue snaturò

il panegirico cambiandolo in un discorso morale. Bossuet e i Padri dipingono nei panegirici dei vivi e dei morti con tratti brevi sì, ma pieni di vita degli individui. Certamente il panegirico e l'orazione funebre, deggiono avere, come tutta l'eloquenza sacra, uno scopo morale. Ma il considerare, come far suolsi da molti panegiristi, una sola virtù nell'uomo di cui tessono le lodi, e dipingendola in un modo piuttosto astratto anzi che no, lasciar nell'oscuro tutte le altre, e tutti i tratti dell'individuo; il far delle digressioni morali assai lunghe, e poco o nulla connesse alla pittura del soggetto; il partire tutta la vita di un uomo in alcuni punti solitarii, abbandonato tutto il resto, e trattando quelli in un modo piuttosto dottrinale e generico, è, se non uscire al tutto dall'eloquenza, uscire dal genere. La materia di questo esige, che la morale si faccia come scaturire dalla pittura del santo, che la Chiesa alzò alla gloria dell'altare, appunto perchè fosse un pratico e individuale modello di vita, e un forte eccitamento a ben fare, tanto più forte quanto più colpisce la virtù messa in atto, che la virtù sposta con astrazione; del grand'uomo, a cui la Chiesa fa gli onori della tomba per insegnare con esempio sì vivo la sola vera importanza della virtù, e il nulla delle cose terrene. A istruire direttamente i fedeli nella sapienza della religione sono indiritti gli altri generi della sacra eloquenza; il fine di questo mostrato dalla sua natura, e inteso dalla Chiesa è l'istruzione dei fedeli mediante la storia. Ma la storia acciocchè ottenga il suo effetto non dee uscire dal suo genere; ma viva, parlante, messa in azione dee appresentare alla fantasia dei compiuti individui. Se in vece ella vuol vestire le forme di un'orazione o di un trattato di filosofia, ella perde il suo incanto, e il frutto per conseguenza che potrebbe produrre, senza acquistare quello del genere, che poco acconciamente invade. Acciocchè i tuoi detti operino in chi ti ascolta, fa d'uopo che ei sia disposto a riceverli; chi viene ad ascoltare un panegirico non si crede di udire una predica, o spesso non ne avrebbe voglia. Se tu fedele al tuo ufficio dipingi vivamente alla sua fantasia, e fai parlare al suo cuore l'uomo che brama conoscere, ei ti ascolterà con piacere, ed affetto, e la viva immagine della virtù messa in atto scolpito nella sua fantasia, non gli sarà sterile di spirituali vantaggi: se tu esci dal tuo soggetto, e fai una predica, questa comechè bella per sè stessa, come fuor di luogo, non produrrà diletto, nè sarà vantaggiosa. Questo tanto più ha luogo a dì nostri, in cui sono

gli uditori cristiani molto delicati ed esigenti, e non hanno più quella profonda venerazione della parola di Dio che faceva pendere ansiosi i primi cristiani immoti dal labro dei loro pastori, e ricevere con piacere tutto quello che ne sentivano. Oggidì si vuol soltanto ascoltare quello che si vuole, e non si ama che il sacro oratore esca dal suo soggetto. Senza che, nell'eloquenza, come in tutte le letterature, poco piacciono i generi anfibii, e in cui entrano diversi elementi poco armonici tra di loro. Ora il narrare col dipingere un individuo e il dissertare dottrinalmente, male insieme si acconciano; e per bene che si facciano entrambe le cose, poco riescono unite. Il più bello fuordopera diminuisce per lo meno l'effetto del tutto.

L'istruire i fedeli colla storia è più importante di quello si creda, e si mostri dall'indole della odierna eloquenza. Quanto più la storia diletta, tanto più ella istruisce, muove, e s'imprime negli animi, e rende fruttuosa l'istruzione che insinua dolcemente negli animi. È nota la passione dei fanciulli per la storia, ma il popolo cristiano è in gran parte fanciullo rispetto alla morale, e religiosa cultura. Colui, che conosce appieno la natura umana perchè l'ha fatta, non diede agli uomini dei gran discorsi morali, delle belle dissertazioni astratte; ma dei precetti ricisi a forma di leggi e della storia. Gesù Cristo insegnava con precetti nascosti sotto la corteccia delle parabole. Iddio ammaestrò l'antico popolo con una storia, che serviva di figura; e quando si degnò di dettare un libro ai mortali, ne diede in istoria la più gran parte. Qual meraviglia infatti che la verità esposta con dei fatti che parlano all'immaginazione sia più acconcia agli incolti di quella che parla al puro intelletto? Tra i varii generi di storia poi, la biografia concentrando l'attenzione in un solo personaggio, è più acconcia alla popolare istruzione. Un uomo solo individualmente e vivamente ritratto, parla più alla fantasia, e riesce più agevole il comprendere la serie di azioni di un uomo, che di molti. Oltredichè quando si mettono più personaggi sulla scena, l'unità del quadro non è così sensibile, ed essendosi costretto a toccare in ciascheduno solo quel tanto che fa all'azione comune, vi ha meno di individualità, e si parla meno alla fantasia. L'unità d'individuo è molto più viva e concreta dell'unità d'azione; onde anche nella poesia drammatica questo non basta, ma vi vuole un protagonista che primeggi, e sia di centro universale. La Bibbia, solo contiene molte biografie, come quelle di Ruth, di Giobbe, Tobia, Giu-

ditta, Ester ritratte coi più schietti e vivaci colori. La biografia domina anzi in tutte le parti della storia biblica; la qual indole particolare di essa storia merita di essere peculiarmente osservata, mentre la distingue dalla profana storia; e chi ne cercasse il motivo lo trova nell'istruzione dei fedeli, poichè *tutta la Scrittura*, dice essa medesima, *è diretta a istruire, correggere, corrigendum, docendum*, etc. La storia biblica è la semplicità stessa, ed è al tutto aliena dall'artificio scientifico della storia profana; ma questa diversità d'indole si spiega dalla diversità di scopo; poichè la Bibbia non è fatta pei soli dotti, ma per tutti gli uomini, la pluralità dei quali è rozza ed incolta. Quindi è che non vi ha alcuna storia più accomodata all' istruzione de' fanciulli e del popolo della storia sacra: tanto più (e questo è un altro suo distintivo) che laddove gli storici profani aspirano a dare dei documenti scientifici e politici, gli storici sacri hanno per fine l'insegnamento morale e religioso, e a questo indirigono tutta la loro storia destinata non a una classe d'uomini particolari, ma a tutto il genere umano. Prerogative di un solo libro, che non potè essere scritto dall'uomo, poichè l'uomo non fa nulla di perenne, di universale, ma solo da Dio! Perciò la sacra storia è piuttosto una serie di quadri e di pitture individuali, che di fatti pubblici, e anche quando questi narra, lo fa in un modo individuale, ritrae il grande con delle particolarità, mescola alle azioni pubbliche molte private, rendendo così le sue narrazioni tanto utili quanto gradevoli all'universale; talchè l'impressione che produce è pressochè così forte, viva, durevole, dilettosa, come quella della poesia, natura della quale è di progredire con delle immagini individuali. La sacra storia è un fedele e proporzionato ritratto della società dei primi tempi, la quale teneva molto ancora della famiglia.

La storia sacra non limitandosi alle azioni che risultano da molti uomini, ma dipingendo gl'individui, col raccontare non solo i loro fatti pubblici, ma spesso ancora delle particolarità private, è la più bella, la più drammatica di tutte; ella pertanto servì più di una volta a inspirare dei capolavori come il Saulle e l'Atalia. Un tratto, una particolarità dei quadri biblici come di quelli di Dante, di Shakspeare, dice molto più di mille parole.

Non è ella questa attitudine della storia a dilettare e istruire l'universale che fece adottare alla Chiesa cattolica dietro agli stabilimenti di Cristo il culto dei Santi, delle immagini e delle reliquie?

La pittura medesima e la scultura dipingendo l'individuo sono fatte servire dalla Religione a morale e religioso educamento degli uomini, come la stessa musica. Non sarà così della letteratura? E se l'eloquenza cristiana dee essere l'espressione del culto cristiano in quanto questo culto esterno conduce al culto interiore, e lo adombra, non dovrà la parte del culto cristiano che risguarda la venerazione dei Santi avere il suo genere di eloquenza destinato a renderne immagine, e rispondente alla sua natura? Dai bei primi secoli della Chiesa l'eloquenza del pulpito fu indiritta eziandio a questo scopo, il quale richiede, che come il culto dei Santi, delle immagini e delle reliquie intende all'istruzione morale col mettere innanzi alla fantasia degli individui, l'eloquenza diretta ad esprimerla conservò la medesima indole, la stessa individuale fisonomia.

Che se alcuno chiedesse come l'eloquenza distinguasi dalla pura storia, io osserverei che lo stesso accade della poesia. Shakspeare mette sulle scene fedelmente la storia patria; ma mentre col più vivo pennello ritrae i costumi e gli individui, sono forse i suoi drammi dalla pura storia verseggiati, e che non abbiano altro di poetico che la forma esteriore? Dovremo dire, che non corre alcuno essenziale divario tra la pura storia diretta alla pura istruzione e la poesia? Certo il divario è grande; l'uno contiene la schietta e fedele pittura del puro reale; l'altro quello del reale unito all'ideale. L'ideale è il complesso delle impressioni che sulla parte estetica della nostr'anima lo spettacolo del reale produce, come definisce egregiamente lo Schiller. Quando in Europa si cominciarono a tentare alcune bozze drammatiche, mancando ancora gli ingegni, è naturale che si aggingesse alla storia la pura esterna forma del dramma, e tal è la natura di quelle antiche composizioni, che si chiamarono *misteri*. L'ingegno sommamente poetico di Shakspeare fecondò questa invenzione, e aggiugnendo alla forma il vero spirito drammatico creò il dramma storico, e lo alzò alla sua perfezione. L'ideale essendo le impressioni che le facoltà estetiche dell'uomo ricevono dalla natura, segue la natura della fantasia che è di ridurre a una certa unità, a una certa simmetria quello che sparpagliato presenta la pura storia; ordine, che si parte infinitamente da quell'arte di generalità che alcuni drammatici hanno voluto introdurre, ma che conservando agli individui la loro fisonomia, così dispone ed acconcia tutti i quadri particolari, che risulta del tutto un'impressione di unità e di ar-

monia, non reperibile fuori della letteratura. L'eloquenza storica, come l'orazione funebre e il panegirico dee, come la storica poesia, avere anch'essa il suo ideale. Esso consiste nel ritrarre il personaggio di cui si tratta con quei colori, che porge l'immaginazione estetica nel contemplarlo; senza perdere di vista quelle modificazioni che derivano dall'eloquenza, ufficio di cui non è il dilettare ex professo coi piaceri estetici, ma il far servire i piaceri estetici alla convinzione dello spirito, e alla mozione del cuore. Egli è dunque debito dell'oratore nei suddetti generi di talmente *individualizzare* il suo eroe, che ne risulti un'impressione di unità nella mente di chi ascolta; di dare alle sue narrative una unità drammatica, senza lasciare in disparte l'individualità storica; di fare delle riflessioni religiose e morali sul suo soggetto per istruire; delle mozioni eloquenti e generali sui fatti narrati per commuovere, senza affievolire l'interesse attaccato all'individualità del quadro; di far risultare dalla vita del grand'uomo che espone qualche particolare lezione religiosa e morale, senza però mutilare la storia e torle quelle particolarità che fanno segno di una viva natura. Di che appare, che questo genere di eloquenza mentre richiede i talenti dello storico, è molto più malagevole della pura storia, perchè richiede che vi si accoppino i talenti della fantasia e dell'eloquenza.

Fontenelle è un modello nei suoi elogi delle viva pittura dell'individuo, e di quei tratti privati che tanto ti dilettano, perchè ti mostrano nell'uomo pubblico, per le azioni o per gli scritti, l'uomo della famiglia.

Tacito ritrae la storia pubblica di una nazione, ma non oblia per questo le pitture degli individui. Con una breve ed energica espressione ci ti dipinge un carattere, e fa con una concisione profonda quello che Svetonio con una prolissità esclusiva, e Plutarco con un'amabile e alquanto loquace naturalezza.

Tacito adunque è un modello di unione della storia pubblica colla storia privata, dato però il primato alla prima che è il suo scopo principale, e ammesso la seconda unicamente come un accessorio ornamento largito per soprappiù del vasto ingegno dell'autore. L'oratore, nel panegirico e nella orazione funebre, dee unire la pittura dell'individuo colla istruzione e commozione generale, che è il fiore dell'eloquenza; ma dee far sì che la seconda nasca spontaneamente dalla prima.

Il discorso sulla storia universale non è propriamente una pura

storia, ma appartiene alla filosofia della storia quanto al contenuto, e all'eloquenza della storia quanto allo stile. Bossuet non mira in quest'opera a ritrarre gl'individui e le azioni particolari, sul che gli antichi ci hanno lasciati dei modelli forse inarrivabili; ma a ritrarre eloquentemente quelle idee generali, che la storia eccita in un sublime ingegno che la contempli cercandovi delle lezioni religiose e politiche, e i principii della storia della Provvidenza, la quale si compone di generali disposizioni ed idee. Questo non era stato ancora fatto dagli antichi, e Bossuet è il creatore di un genere in cui diede un perfetto capolavoro. Lo stesso autore nelle orazioni funebri non depose questa sublime maniera di considerare dall'alto le cose umane; ma vi unì una pittura individuale fatta a gran tratti, che può sopperire a quella delle particolarità. Tanto era possente l'ingegno che la tratteggiava!

DELL'ORAZIONE FUNEBRE.

L'orazione funebre è un genere di eloquenza, che suppone delle idee certe e determinate della vita futura.

Il Villemain nel suo bel saggio su questo componimento osserva, che i Gentili non avendo delle positive e certe cognizioni della vita futura, e mancando sopratutto di una *fede religiosa e viva negli animi* in questo dogma, non poterono all'orazione funebre dare altre molle, che gli affetti umani, e l'immortalità del nome sovra la terra.

Molle ben deboli e ben poco letterarie son queste appetto a quelle che porge il Cristianesimo. Perciò, nonostante gli abbozzi di discorsi funerei che ne lasciarono i greci e latini gentili oratori, questa eloquenza è una creazione del Cristianesimo, il cui principio si debbe alla letteratura de' Padri, e il perfezionamento al Bossuet. Pericle, Demostene, Cesare, Marco Tullio non fanno più sentire la loro nuova ed alta eloquenza in questo genere, perchè loro manca la sapienza, che solo può produrla. Sempre è vero che vi ha nei loro discorsi quello schietto atticismo, quel gusto puro, quel buon senso de' concetti, quell'eleganza di proporzioni che distingue le antiche lettere; ma tutto ciò non basta a formare l'eloquenza oratoria. Si richiede a questo di più che l'oratore si alzi a livello del suo soggetto, e lo squadri tutto, e ne penetri tutte le parti con un colpo d'occhio superiore; si vuole ch'egli sia animato da quel nativo entusiasmo, che i grandi oggetti de-

stano nell'animo colla loro presenza. Queste doti le aveano quei sommi gentili, quando trattavano de' negozi civili, ed animavano tutte le loro parole con dei profondi lumi politici, e una calda carità della patria; ma l'orazione funebre esige che l'oratore non si trattenga soltanto sulla terra, ma ascenda al cielo, e colla considerazione di questo, e della vita che l'anima dell'eroe fruisce quando i suoi prossimi ne onorano le spoglie, congiunga solo a guisa di accompagnamento e di contrasto le gesta del medesimo sovra la terra. Ecco l'idea perfetta dell'orazione funebre, genere che direttamente si fonda sulla religione, e s'inspira a' suoi lumi ed alle sue fiamme; il quale pertanto non potè uscire dall'infanzia finchè il senso religioso venne ristretto tra gli inviluppi di falsi culti e fu ignorata la vera religione. Gli uomini colti del Gentilesimo, e quelli sopratutto che erano per natura forniti di alto ingegno, e per arte versati in quei moltiformi studi, che Cicerone come indispensabili all'eloquenza novera nella sua opera *Dell'Oratore*, o non credeano nella vita futura, o ne aveano soltanto quell'idea vaga, astratta, e spesso incerta, che può darne l'umana filosofia. L'immortalità, come tutto il sistema religioso nel senso del puro deismo non basta a muovere una vera, calda, intima, profonda eloquenza; poichè l'eloquenza dell'oratore esige qualche cosa di positivo e di accertato, che non si trova fuori di una rivelazione capace per la sua moltigena perfezione di ottener fede nel petto dell'uomo che parla, e della moltitudine che lo ascolta. Diverso senza dubbio è l'ufficio dell'oratore e de' suoi ascoltanti; ma in questo concorda che il primo dee persuadere mosso dal medesimo interno principio, che rende le sue persuasioni accettevoli all'animo dei secondi. Ora nelle cose religiose, il principio che moveva tra i gentili gli animi della plebe era la superstizione, quelli delle persone colte la filosofia; or come potrà essere una religiosa eloquenza, con questa divisione d'animi, senza alcuna comunione di fede tra gli uni e gli altri?

Che cos'è l'orazione funebre, se non un discorso, che tra gli altri suoi fini dee sopratutto ritrarre nella sorte sola d'un uomo la relazione che è comune a tutti della vita presente colla vita futura? Un'applicazione della morale guardata nelle sue relazioni colla religione, col fine dell'uomo, colla ricompensa eterna, alla vita di un individuo; applicazione tanto più atta a colpire quanto più veste una forma non astratta, ma individuale? Uno di questi concetti della morale religiosa che sono l'anima dell'orazione

funebre è quello che era sopratutto gradito all' ingegno sublime del Bossuet, cioè la vanità delle grandezze terrene messa in evidenza dalla morte, che agguaglia il principe all'ultimo dei suoi sudditi, e toglie ogni divario mondano, metteudovi invece un'altra disuguaglianza, un altr'ordine, l'ordine morale che quaggiù sembra soffocato, per così dire, sotto l'ordine opposto del mondo e delle sue pompe, ma che alla morte, che questo finisce, riprende i suoi diritti, e brilla nella vita invisibile ad esso assegnata con piena libertà e luce, sceverato da ogni estranea mescolanza? L'oratore della religione alla presenza di un corpo abbandonato della vita, dee mostrare quell'anima immortale che ha lasciati i suoi organi, e più non si presenta a' sensi materiali, agli occhi della fede religiosa trasportata in un'altra vita, ove non gode altra ventura che quella meritata dalle sue virtù; ventura non più transitoria, ma perenne come l'anima, che la possiede, e che pertanto è il fine e la sede dell'uomo, e non più il suo mezzo e il suo passaggio. Dee mostrare la vanità delle cose del mondo, perchè la morte le finisce; l'unico pregio della virtù, perchè essa dura nella vita avvenire. È dunque l'orazione funebre sommamente morale. Ella è la storia espressa dall'eloquenza, come il dramma e il poema epico sono la storia espressa dalla poesia.

STORIA ECCLESIASTICA.

Una storia ecclesiastica non esiste ancora, che filosoficamente procedendo abbia meritato agli annali del Cristianesimo il nome di storia. Uomini di talento si accinsero a quest'opera, e tra gli altri ingegno particolare mostrarono il Racine tra i Cattolici, e tra i Protestanti il Mosheim. Il Fleury è degno di lode per le sue immense fatiche, e la sua critica nell'analisi di storici monumenti. Ma tutti questi laboriosi scrittori posero tutti più o meno come base del lavoro che imprendevano, il soprannaturalismo della credenza cristiana, e un tal errore fondamentale dovette necessariamente condurli a frantendere lo spirito della storia, e a fallirne il disegno, e l'esecuzione. Si prendano codesti storici, e si vedranno spiegare coll'ipotesi della Grazia i più grandi fenomeni del Cristianesimo. Gli Apostoli, i martiri, le conversioni, la propagazione del vangelo; questi fatti sì rilevanti non sono altro che un effetto del gratuito soffio della grazia di Dio: ma spiegarli in questa maniera non è spiegarli in alcun modo. Egli è vero, che questa grazia di Dio

va diminuendo col processo dei tempi, e si confà al tutto all'indole delle instituzioni umane, le quali si corrompono dilungandosi dalla loro instituzione; ma una tale credenza non fa nulla a dei teologi ragionatori; e senza aprir gli occhi, e vedere in tutto il Cristianesimo la marcia della natura, si ostinano a interpretare il tutto con una grazia che spiega nulla, come quella che è fondata sul libero arbitrio di Dio, e si misura dal fatto. I Giansenisti più conseguenti ammettono che la Chiesa vada declinando, e ne considerano l'età presente come la vecchiaia; tal è infatti il risultato imparziale del raffronto della Chiesa presente con quello dei primi secoli, ma altri teologi più avveduti dei loro interessi viddero ben tosto che un tal sistema rovinava il preteso soprannaturalismo della Chiesa di Cristo. Furono dunque costretti a negare il fatto, e ad ammettere nello stato presente nessun divario essenziale della Chiesa de' primi secoli.

POESIA ITALIANA

DANTE — LA DIVINA COMMEDIA.

Uno dei più rari talenti che esser possano in uno scrittore si è quello di saper significare colla parola quei profondi e fuggitivi sentimenti, che come lampi diversificantisi in mille tinte diverse non hanno posa alcuna, e si sono appena mostri, che o svaniscono, o di una forma passano in altra; onde si fa difficilissimo all'uomo il riflettervi sopra, e l'arrestarsi per un istante a ritrarne i lineamenti e i successi. E questo è quello che forma la dote eminente dello scrittore; chè sentire è proprio dell' uomo più volgare; ma saper riflettere nei propri sentimenti e contarli, e bene esprimerli, e farne l'enumerazione è l'analisi, è prerogativa soltanto di coloro, cui natura largì il dono dell'ingegno. E da che esistono sventurati, ebbero luogo tragiche vicende, e desolanti movenze di cuore; ma solo Sofocle, Shakspeare, Racine seppero coglierle ed egregiamente significarle. Dante adunque, nato ad essere poeta e filosofo, ebbe al sommo quella facoltà di poter esprimere esteriormente i più aerei e districati sentimenti interiori; ed esprimerli in poesia con una evidenza che agguaglia se non vince ogni prosa, e ogni lucidezza che altri impieghi nel narrare gli eventi esteriori. E tutto il divino poema non è altro, che una rivelazione esterna di quel mondo interiore, che Dante creava, e creatolo passeggiava col suo pensiero, e dalla cui contemplazione quel forte suo cuore ricercava ogni genere di nuovi e profondi sentimenti. Infatti, come notano i comentatori della Minerva, il viaggio da lui intrapreso nel mezzo del cammino della vita, e descritto nella ***Divina Commedia***, « in realtà non è che un viaggio della mente,

o sia meditazione » (*Inf.*, pag. 1). La quale facoltà di sentire profondamente, e di riflettere sui sentimenti, e di esprimerli con fedeltà ed evidenza, come Dante possedea a sommo grado, così non ignorava di possederla, onde cantò di sè nel Purgatorio:

...... « Io mi son un che quando
« Amore spira, noto, e a quel modo
« Che detta dentro va significando. »

(*Purg.* XXIV, 52, 53, 54.)

L'amore poi di cui qui parla il poeta, e a cui si confessa tenuto del suo mirabile talento, chiamandonelo *ispiratore*, non era già l'amor profano da lui concetto per donna mortale; ma un amore tutto spiritale e celeste per Beatrice, pel quale nel divino poema e sopratutto nelle due ultime cantiche composte da Dante quando era già al tutto uscito dalle illusioni della terra, egli intende l'amore che l'uomo dee nutrire per la virtù e la sapienza.

Semplicissimo è l'ingegno che Dante scelse a ordinare il suo poema; umile il protagonista, che è egli stesso. Nondimeno tanta semplicità produce un effetto, che non si potrebbe forse altrimenti ottenere. Poichè, essendo il poeta medesimo la figura principale del suo poema, ne viene questo reso di tanto più atto a eccitar l'affetto e l'interesse, di quanto le narrazioni che fa l'uomo delle sue cose proprie sono più allettanti di ogni altra che possa fare di altrui. Perchè la natura che porta l'uomo ad amare sovra ogni altro sè stesso, il rende più inchinato a pensare, e sentire di sè che degli altri; e perciò, quando l'argomento del suo narrare è egli stesso, chi l'ode si sente tirato da un discorso, che conosce dover essere più caldo, più ingenuo e più naturale. E questo è l'incanto che mette le più umili memorie scritte dagli illustri di loro medesimi, sopra quelle più studiate e composte che scrissero d'altre persone; chè in queste la narrazione s'aggira su un terzo che compare come passivo e straniero; laddove in quelle tra il narrato, che è pure il narrante e l'uditore, non si interpone alcun altro. Così Dante nella Divina Commedia mette in iscena sè stesso, parla in propria persona, e descrive quello di cui non si può dubitare la verità, mentre sono le cose che vide, i suoni che ascoltò, i sentimenti che provò, le parole che mosse. Nel che egli seguì l'indole della letteratura cristiana, che è più ingenua e intima, e schietta, e profonda nelle cose del cuore; e dandoci

un poema sembra che abbia anche voluto darci la sua vita, all'imitazione di S. Agostino, di cui fu studiosissimo, che scrisse già attempato le sue *Confessioni*. Le quali non sono già una boriosa storia della sua vita, ma piuttosto un racconto pieno di umiltà della sua conversione. E siccome ivi quel santo Padre spiega a lungo e mette sotto degli occhi la pugna terribile da lui sostenuta tra la corrotta natura e la grazia ne' suoi pensieri e sentimenti, e ci svela i principii, i processi, le vicende, e l'esito fortunato di questa pugna; così Dante ci apre nel suo gran poema la storia interiore dell'animo suo; dipinge sè stesso, la tempra del suo spirito e del suo cuore; depone il tesoro delle sue meditazioni nella scienza umana e divina; confessa i traviamenti del suo spirito e del suo cuore, il conforto che gli venne dal cielo, i modi in cui si operò il suo cangiamento, i processi ch'ei fece nel sentiero della verità e della virtù colle sublimi sue contemplazioni. Un'idea sopratutto ci pone in vista, la quale siccome di salvamento fu a lui, così egli reputa dover giovare al corrotto popolo cui ragiona: ed è, che il modo più efficace per render buona, virtuosa, magnanima la vita presente, è di aver presente la vita futura e le relazioni che queste legano a quella. E tutta questa serie di eventi interiori e spirituali, egli mediante l'arte poetica e l'aiuto di una vasta e fortissima immaginazione, mette al di fuori; e veste di forme ora vaghe, ora orride, ora tremende, ma che sempre parlano alla mente ed al cuore per mezzo la fantasia vivamente commossa.

Il poema di Dante ha nel suo complesso un gran difetto da cui derivano forse tutti i suoi difetti particolari; ma un difetto si è questo di cui un ingegno sovraggrande era soltanto capace, e che mostra la grandezza dell'ingegno che non seppe evitarlo, e accusa soltanto la debolezza dell'umana natura. Due sono i grandi dipartimenti della carriera del pensiero: la letteratura e la scienza, entrambe fondate sulla storia e dirette all'azione. Benchè tendenti a uno stesso scopo, esse sono divise così nella loro natura, come nel loro metodo, nelle loro leggi, nel loro modo di azione. Dante si propose di unire insieme queste due cose; di farne un solo corpo, di rinchiuderle entrambe in un'opera, che fosse come un solo monumento dedicato alle due grandi provincie dello spirito umano. Quanto alla letteratura, essendo ella una creazione dell'ingegno umano, e non richiedendo altro che la perfezione delle sue facoltà, fu recata all'eccellenza dall'Alighieri, e tutti i difetti che per questa parte si rinchiudono nella Divina Com-

media provengono dall'eterogenea mescolanza di essa colla scienza, mentre queste due cose per intima natura distinte, non possono dall'uomo confondersi in una sola opera. Imperocchè, quantunque Dante avesse la forza di concepire tale idea, *i mezzi di espressione*, di cui egli come uomo potea soltanto servirsi, ripugnavano a quell'unione. Quanto alla scienza, a cui non basta l'ingegno, ma ci vogliono il tempo e la progressione dei lumi, Dante non potea averne altra che quella del suo secolo; e il fiore di tale scienza infelice si trova tutto racchiuso nella Divina Commedia.

Noi ricercando la scienza e la filosofia di Dante non faremo già come quelli entusiasti del gran Poeta che vogliono trovare in lui un autore infallibile, un dotto universale, un filosofo, un teologo inarrivabile, e che pronunziano di Dante ciò che altre volte si disse di Omero, contenersi cioè nel suo poema ogni scienza divina e umana, in una parola tutto lo *scibile*. Sì fatte esagerazioni se erano una volta estimati elogi, nol sono più a questo secolo. Dee omai, atteso i lumi del tempo, essere riconosciuto che la vera stima de'grandi, così nelle lettere come nelle scienze, non consiste nel reputarli assolutamente perfetti, infallibili, universali, e nel giurare nell'autorità loro; ma sì nel sottoporli a rigoroso esame, e nel riconoscere quindi i luminosi pregi che restano dopo la disamina più rigorosa, e non perdonabile a ciò che havvi d'indicante la debolezza dell'umana natura: onde le stesse censure che dietro a verità loro si muovono, danno agli elogi un altissimo pregio mostrando ch'essi sono reali, e non formati da una fantastica prevenzione. Il perchè oso dire che nessuno di essi sommi uomini fu prezzato secondo il merito finchè fu oggetto di una cieca e sragionata idolatria, e che quantunque questa idolatria verso un Omero, un Platone, un Aristotile (il che resta ancora a farsi quanto a S. Agostino e a S. Tommaso) durante i tempi del ferro, sia una riprova della loro grandezza, convien pur dire che si sono soltanto presi a venerar come si deggiono dopo che si è scosso il giogo dell'autorità loro; a quel modo medesimo che il filosofo ha una più alta e degna idea dell'universo che il selvaggio, quantunque l'uno il tenga come una creatura, e l'altro lo adori come una divinità.

Parlando perciò della scienza di Dante vogliamo provare quest'uno, ch'esso fu il più grande scienziato del suo secolo, e mostrò una mente sì acuta e profonda in filosofia da poter divenire in altri tempi uno de'più eccellenti filosofi.

Il fine generale di tutta la Divina Commedia è il giovare l'azione umana; che è il fine più alto dell'universa letteratura. Nondimeno siccome vi ponno esser più mezzi di conferire all'azione, comprendendo questa sotto tanti generi diversi, così potremo distinguere varii fini della Divina Commedia, i quali tutti sottostanno al generale suddetto. E tre specialmente ne noteremo; i quali rispondono ai tre generi principali dell'azione, che distinguesi in morale, religiosa e politica.

Dante mira continuamente alla morale; non fa d'uopo provarlo.

Alla sapienza politica, nella quale dà de' generali insegnamenti; ma attende principalmente a Firenze, all'Italia sua patria. Questo grande oggetto è sempre dinanzi agli occhi suoi; e una buona parte de' passi più belli del poema vertono sovra di esso. Ivi dà dirette lezioni, non vaghe; applicabili, non ideali, e piene di foco, di energia, di eloquenza. Non v'ha arringa nelle antiche storie, o fra le carte di Demostene e di Cicerone, che agguagli il fuoco, la gagliardia, l'eloquenza di motti bellissimi usciti ora di compianto, ora di esortazione, ora di disdegno sulle cose dell'Italia. E ne trovi là ove meno lo crederesti; che in tutte e tre le sue cantiche si vede il poeta non obliare giammai quella patria che gli sta tanto a cuore, e a ogni menoma occasione che se ne presenti parlare di essa, e non mai inutilmente, ma per correggerla ed esserle vantaggioso. Il che, a parer nostro, è la più forte prova dell'amor patrio di Dante, benchè alcuni abbiano voluto vedervi il contrario. Chè quantunque Dante dicesse in un senso tutto il mondo essergli patria, e predicasse l'osservanza universale del genere umano, a cui diresse gran parte del suo poema; tuttavia egli sapeva che l'uomo dee speciale amore alla sua patria in questo senso, che non potendo ciascuno giovare tutto il mondo, dee preferire quelli che a lui sono più vicini, e a cui è tenuto di maggior vincolo di gratitudine; qual si è la patria, alla quale si dee la vita, l'educazione, la sussistenza, il domicilio, i piaceri: in cui si hanno i genitori, la moglie, i parenti, i precettori, gli amici: oltrecchè doversi operare per quelli, riguardo a' quali la nostra opera è capace di più profittare; il che ha luogo rispetto agli uomini che ci son più vicini, d'un paese cioè, d'un costume, d'una lingua, che rispetto ai lontani per il loco, e tutte le morali condizioni. Che in tal senso più si debbano amare i concittadini degli altri uomini, è innegabile; e il mostra l'ordine della Provvidenza che instillò tal peculiare affetto nella nostra natura, e gli aprì

agevole l'esercizio più che ad ogni altro. E così fece Dante, che mentre parla a tutti gli uomini, dirige però la parola in un modo tutto speciale verso Italia: e tra le provincie d'Italia verso la Toscana; e tra le città della Toscana verso Firenze.

Dante, conoscitore profondo delle lettere, e intimo nello studio della natura, ben vide di qual grande utilità sia *la Storia* per infondere i documenti della Sapienza morale, religiosa e civile, in un modo accomodato alla capacità di tutti gli uomini, e atto più d'ogni altro a imprimersi nella mente, e scuotere l'immaginazione, e a commuovere il cuore (1). Egli scelse pertanto a soggetto del suo poema un'immagine, mediante la quale potesse, senza ledere l'unità poetica, far passare sotto agli occhi de' suoi leggitori la storia di tutti tempi. Il che però egli fa nell'Inferno, più che nelle altre due cantiche, le quali sembrano più destinate ai documenti diretti della *Scienza*, dopo che il lettore fu nell'Inferno allettato e iniziato con quelli della pura *Storia*. In questa storia egli vede gli oggetti a grandi masse; tocca molti eventi, ma dipinge principalmente i personaggi; avvisando, che la *biografia* è di più facile instruzione e più concreta della storia generale de' fatti. Ned egli prosaicamente racconta gli individui, che mette in scena, ma ricordandosi di esser poeta, e scegliendo spesso pochi aggiunti del maggior rilievo senza perdersi in molti minuti particolari, li dipinge e li fa parlare ed agire con una profondità ed un'energia, che unisce insieme la maestria di Tacito e di Shakspeare nel dipinger gli uomini. Senza che, vuole ancora notarsi, come Dante scelga fra la storia quello che è più acconcio ad adoperarsi dal poeta per muovere gli animi, e dal sapiente per dare ammaestramento; sicchè quanto egli tocca ad un tempo diletta ed istruisce. Al qual fine, benchè egli parli spesso di cose antiche, e tra gli illustri che nomina o mette in iscena, non solo ritragga dagli annali della Grecia e di Roma, ma eziandio da quelli dell'antica terra d'Israele e di tutto il vetusto Oriente, tuttavia egli si trattiene più a lungo e con compiacenza sulle cose moderne; e tra queste, su quelle che hanno rispetto all'Italia, alla diletta Toscana. Nel che stimiamo, ch'egli abbia fatto mostra

(1) Il Perticari dice « la storia essere la maestra e la luce della verità e della vita: « mediante la storia rendersi la vita degli avi utile a quella de' nipoti » (Nota sulla Vita di Guidobaldo). Questa sentenza, veramente Dantesca, e che il nobilissimo Autore ritrasse certo dallo studio profondo che fece dell'Alighieri, mostra uno dei concetti, che presiedono alla Divina Commedia.

di gusto finissimo, e dato una lezione importante ai venturi poeti drammatici sulla specie de' soggetti, che deggionsi da essi sovra di ogni altro trattare, come i più utili, e i più commoventi.

Quello che segna il poema sacro di Dante, si è quello che distingue tutte le produzioni di que' tempi, in cui gli animi ardevano della pura fiamma della natura, senza ancora i raffinamenti dell'arte; sicchè la morale, la religione, aveano tutta la loro forza, ed era ignoratá l'arte di transigere tra esse e il corrotto costume. Dante parla di virtù, di pietà, di fede, di cristianesimo con una tale intima persuasione e franchezza, che spaventa i tempi moderni. Egli si mostra qual è, pieno di ardore per que' grandi oggetti; e non gli cade nè meno in pensiero che si possa essere ambiguo, o usare dissimulazione.

Perciò non succede alla lettura delle mirabili sue opere, o sopratutto di quella Divina sua Commedia, quello che s'incontra spesso nel percorrere gli scritti di parecchi moderni; leggendo i quali, benchè vi si parli di morale e di religione, non si sa ben intendere di qual sentenza su tali altissimi oggetti fosse l'autore. Que'beati antichi ignoravano queste arti infelici, e credeano primo debito dello scrittore di scrivere come pensava, e di dire apertamente quello che è debito all'uomo di professare. Onde leggendo gli scritti del Petrarca, del Boccaccio, di Dante si scorgono i traviamenti, gli errori di questi uomini senza alcun velo; ma si è pur costretti a dire, che o sempre, o almeno in fine riconobbero la virtù e la religione; e non è possibile il dubitare della loro fede. Onde coloro che li tacciono d'ipocrisia tacciandoli di miscredenza, mostrano o di essere anch'essi in mala fede, o di poco conoscere le opere di quei grandi che accusano sì gravemente. Chi più schietto amatore, e liberissimo confessore della giustizia verso gli uomini, e della pietà verso Dio di quell'Alighieri, che senza mai dubbiare, parla continuo in tutto il suo poema a favore di questi grandi oggetti; che pone quel Marco Bruto tanto celebrato da alcuni moderni, tra le zanne di Lucifero, come reo di lesa maestà e di lesa natura « perchè l'uomo, dico il Perticari, in repubblica cresciuto, può per quella morire; ma chi « uccide il padre è snaturato e chi il monarca sacrilego (*Opp. T. I*, « *pag. 235, 236*); » che confina tra i dannati il magno Federico II, il gran Fariuata, Cavalcanti, il papa Bonifazio, Sciarra Colonna, ecc., perchè rei di fede o di religione e assegua alcuni terribili giorni dell'Inferno a pena di tali delitti? E tuttociò perchè « grande

« lode all' uomo è il salvare la patria; ma le fa maggior danno « chi ne toglie del popolo la religione (*Pertic., loc. cit., pag. 233*)? » E nel Purgatorio e nel Paradiso, il modo scientifico ad un tempo e poetico con cui a lungo, e pressochè continuamente tratta molte questioni, e i dogmi della religione, non è egli una luminosa prova della sincera sua fede, e della profonda sua pietà?

OSSERVAZIONI SUL CAPO VI DEL PARADISO.

I. Dante ammira talmente le leggi romane ridotte a corpo per opera di Giustiniano imperatore, che reputa un sì fatto lavoro provenuto da inspirazione divina. Questo concetto che preso a parte può parere troppo eccessivo anche pel secolo di Dante, parrà bello e probabile ove s'incastri a suo loco nel sistema politico del filosofo fiorentino. Perchè egli nel *Convivio* considera tutte le vicende del popolo romano come un'opera divina negli ordini della Provvidenza; e ascrive a celeste istigazione ed aiuto le eroiche gesta degli illustri Latini; di modo che l'avere le leggi di questo popolo come una divina suggestione, è solo una particella di questo bel sistema, e fa buona consonanza col tutto. Se non che l'Alighieri non è solo fra gli alti ingegni a portare sino alle stelle le leggi e le cose romane; chè il Gravina, il Vico, il Leibnizio, il Macchiavelli, non ne furono meno ammiratori.

II. Dante tratteggia rapidamente in questo canto i fasti latini dal più rimoto principio che ne segni la storia, anzi la favola, sino al loro compimento moderno, secondo il suo concetto filosofico di una totale e perpetua monarchia. L'aquila che fa sì ampio cammino di luoghi, e di tempi è l'emblema e il simbolo sublime della potenza politica, che non si vide mai così grande e forte come nell'Imperio romano. Dante ha spiegato nelle sue opere in prosa il sistema che qui brevemente adombra di una sola autorità che domini tutto il mondo, la quale non sia di nova origine, ma succeda a quel vasto Imperio romano, a cui e buona tratta di secoli, e una infinità di opere meravigliose, e una lunga e straordinaria possanza, e sopratutto i favori della Provvidenza hanno conferito quel unico diritto di signoreggiar l'universo. All'Imperatore alemanno aspetta questo diritto, perchè egli è il solo naturale successore degli Imperatori romani: i Romani poi l'ebbero legittimamente, e per la prescrizione di molti secoli, e sopratutto per li destini del cielo, e per una immutabile legge di

natura, secondo la quale è d'uopo che sia un reggimento universale; quale poi debba essere questo, il *fatto* lo dice, chè, provata la necessità di una cosa, non si divide mai dal *diritto*. Quanto poi alla forma peculiare di questo universal reggimento, Dante vuole che sia regia; non perchè ripudii ogni altra forma in sè, poichè nel *Convivio* commenda altamente Roma libera, le sue cose, i suoi chiari cittadini; ma perchè vedea la condizione dei tempi moderni mettere ostacolo che il governo, e sopratutto il governo divenuto universale ottenga il suo fine, e si mantenga lungamente in pace e in possanza se non è ridotto a una materiale unità, e retto a stato di principe. L'Imperio romano è ai suoi occhi un gran corpo che nato da' piccioli principii si andò sviluppando in diverse forme di ordini civili, secondo le sue varie età e condizioni, e si ridusse in fine a monarchia, in cui è d'uopo si fermi.

III. Dante inveisce egualmente contro la parte Ghibellina e la parte Guelfa, e protesta di non saper definire qual sia la più dannosa e cattiva. Si vede da ciò, come a torto quel sacro poeta venga comunemente chiamato Ghibellino; mentre egli stesso protesta a chiare note di non esserlo. Egli amava tanto la verità e il vero bene degli uomini, ed era sì sagace nel conoscerne la pratica, che non soffriva di abbassare le sue credenze sino al cerchio di un partito; e la cognizione ch'egli avea di quello che sono i partiti, che sono nel vero mossi più da studio di passione e del bene proprio, che da quello del vero e della felicità altrui, gli facea indignare la sola idea di far partigiani sè stesso e le sue opinioni. Egli è vero che i Ghibellini almeno in vista parteggiavano per l'Imperatore; e Dante ancor giovane quando cessò di esser Guelfo, potè divenire per un momento Ghibellino; ma egli dovette ben tosto avvedersi che niuna classe de' suoi contemporanei vedea e volea le cose come lui; e che in ben altra guisa ei concepiva il dominio dell'Imperatore, che ogni altr'uomo del suo secolo. Poichè adunque il suo intelletto ebbe tutta la maturità, e conobbe pienamente le cose e gli uomini, e fu rassodato ne' suoi pensieri, dovette spogliare ogni studio di parte; vedersi alto a sufficienza per contemplare sotto di sè le basse divisioni de' mediocri suoi coetanei; trovarsi solo, e gloriarsene, e come tale rompere generose guerre alla ignoranza e alla corruzione del suo secolo.

OPINIONE DI DANTE SULL'ORIGINE DELLA LINGUA ITALIANA.

Quanto all'opinione di Dante sulle origini della lingua italiana, è al tutto probabile ch'egli sia veramente autore del libro sul *Volgare eloquiò*, e però abbia abbracciata l'opinione, e difesa la causa, che dietro alle sue orme fu modernamente propugnata da Giulio Perticari. Imperocchè, senza entrare in oscure e difficili quistioni erudite sull'autenzia di quel libro, ella è molta l'affinità che corre tra le dottrine letterarie che in esso si contengono, e le dottrine politiche spiegate dall'Alighieri nelle altre sue opere. Dove chiaro apparisce che uno sempre e semplice fu il concetto che presedette in quell'alto spirito a ogni ricerca, sia che esso si inchinasse fino alle umili regioni grammaticali, sia che s'innalzasse alle alte speculazioni della religione e dei sociali instituti. Imperocchè, quantunque egli professasse di seguire Aristotile, fu talmente predominato dalla tempera del suo ingegno, che sotto formole peripatetiche filosofando, ragioni da platonico; e come platonico fu vaghissimo ricercatore di concetti assoluti e generici, di tipi ideali, di astratta e rigorosa unità, a cui volle di forza ridurre i molteplici e slegati fatti della reale esperienza. E di fatto la illustre prosa del *Convivio*, ne' tratti mirabili che vi rilucono di filosofia e di eloquenza, non ci pare egli come il lavoro di un ingegno accademico? La Vita nuova e le Rime non sono elle piene di quel platonismo del cuore, che passò di seguito nella cute del Petrarca e di Torquato? La Divina Commedia è in molte parti della stessa tèmpra; e nel Purgatorio, e nel Paradiso non poca la filosofia, ma la poesia medesima è spirata dalla sapienza di Socrate. Onde non è meraviglia se questa mente sì filosofica nel suo poetare, e sì poetica nel suo filosofare applicandosi poscia alla ragione degli Stati e delle lingue, tentasse di rinnovare in quella dietro la scorta di un entusiasmo per l'antichità, alcuni diritti spenti dalla prescrizione di molti secoli, e di imporre all'Italia, anzi al mondo un giogo terribile, la cui unità non può essere gioconda e bella altro che nel regno della fantasia; e si credesse in questa, che come l'essere di nazione risulta dall'unione di città e di municipii, così l'essere di una lingua compongasi di molti dialetti insieme congiunti e ripuliti, e non si debba ripetere dal parlare solo di quella parte della nazione, che fu dalla natura privilegiata di comunicare alla sua favella vere e sode attitudini alla estetica bellezza.

Senza che, in questi due sistemi, l'intelletto di Dante fu guidato non solo dall'amore di idee troppo assolute e generali, ma eziandio dalle sue passioni; che il volerlo fare immune da ogni passione ripugna al tutto a quanto sappiamo della sua vita, e all'immagine che di essa ci rendono le sue opere; per li quali documenti veggiamo quell'animo ardentissimo battagliato continuamente dai più fieri e gagliardi affetti; i quali certamente, se non si vuol dare a Dante una natura unica', e anzi angelica che umana, non poterono sempre essere ponderati e diritti; e basta all'onore di un tant'uomo, o alla sua scusa, che vogliam dire, che se talvolta traviò dal vero e dal giusto ne' suoi amori o ne'suoi odii, non se ne accagionino le sue intenzioni magnanime, ma se ne dia piuttosto la colpa alla sua impetuosa natura, per cui, come suole, la sua ragione andò spesso soggetta ad illusioni, che gli impedirono di rettamente ordinare i mezzi al fine. E certo egli è d'uopo prendere qnesta via se lo si vuol escusare, quando dispettato dalle funzioni cittadine, e dall'esiglio chiama Arrigo in Italia, e vuole operare la salute della patria col sottometterla alla straniera servitù. Che se, senza cessare di essere cittadino buono e generoso, potè la passione della discordia e dell'esiglio operare talmente nell'animo di lui a fargli credere ottimo e salutare un partito politico sì esizioso, chi non vede che quello stesso principio ebbe certo una secreta e inosservata influenza sovra quel suo sistema letterario, per cui togliendo alla patria il vanto della lingua, come col primo le toglieva il vanto della libertà, la volle privare del solo incontrastabile privilegio che la natura le avesse dato sul rimanente d'Italia?

DANTE E MILTON.

Havvi una particolare analogia tra l'epico Inglese Milton e il grande epico Italiano Dante Alighieri. L'uno e l' altro hanno una gran forza di carattere, e una grande elevatezza d'ingegno; l'uno e l'altro compaiono sulla scena del mondo civile, amano ardentemente la libertà, operano per la patria, si mostrano inflessibili agli uomini ed alla fortuna; l'uno e l'altro trasvanno trasportati dal loro entusiasmo, ma serbano sempre anche nei loro errori la nobiltà, perchè pure sempre sono le loro intenzioni; l'uno e l'altro dopo avere impiegata la verde loro età nell'azione civile, cadono in disgrazia della patria, e ricevono il retaggio della sventura nella

povertà, o coll'esiglio; l'uno e l'altro per ottenere la libertà ricorrono al dominio di un solo; il primo è illuso dal nome di *Protettore*, l'altro da quello di *Imperatore de'Romani;* l'uno e l'altro quando si trovano non aver ricevuto altro frutto dalle loro opere che l'infortunio, consacrano l'ultima parte della loro vita all'esercizio sul pensiero, e intraprendono un'epopea in cui a parecchi difetti che colpiscono, congiungono delle bellezze straordinarie; l'uno e l'altro hanno un ingegno e un cuore che tende alla religione, e al sublime, come hanno un carattere, che tende alla libertà politica; l'uno e l'altro scelgono un religioso soggetto al loro poema, e non contentandosi del mondo presente, ne stendono la scena per tutto l'universo; l'uno e l'altro innalzano la lingua al loro livello, e si nomano dei posteri padri, e perfezionatori dell'idioma della loro nazione; l'uno e l'altro hanno fatti dei profondi studi nell'antichità sacra e profana, negli epici gentili e nella Bibbia; l'uno e l'altro hanno imparato la teologia e la filosofia del loro tempo, anzi si sono impadroniti di tutto il sapere del secol loro; l'uno e l'altro hanno con iscritti pieni sì di difetti, ma pur di novità, e d'energia difese le loro idee politiche con la dottrina filosofica, e rivelata; l'uno e l'altro hanno trasfusa la quintessenza dei loro enciclopedici studi nell'epopea che fu l'ultimo termine del loro pensiero, l'opera della loro maturità, e della loro vecchiaia; l'uno e l'altro parvero crescere la forza del loro nativo ingegno coll'immenso acquistato sapere, ma eziandio peccar qualche volta contro il buon gusto e seppellire la loro poesia sotto la copia delle idee, e la farragine dell'erudizione; l'uno e l'altro fecero dei versi immortali non per un felice estro d'improvvisazione, ma per opera della lima o del tempo; l'uno e l'altro finalmente eccellenti riuscirono in due generi oppositi, come nel sublime terribile, e nel patetico più dolce, nella pittura de' più alti e giganteschi caratteri, della più orribile e desolata natura come in quella delle scene più ridenti, delle figure più dolci e graziose: con uno stesso pennello Dante ritrae Ugolino e Francesca, Lucifero e Beatrice, l'Inferno e il Paradiso; Milton dipinge Satana ed Eva, l'Abisso e il Paradiso terrestre, il concilio dei demoni, il loro volo nell'etere, e i cori degli angioli, e i loro viaggi sovra la terra. Da questa grande capacità di tutto descrivere, e di afferrare ugualmente la natura ne'suoi lati più opposti, proviene forse il difetto che s'imputa ad entrambi quei due poeti di essere talvolta caduti nello strano, nel deforme, nel basso, nel disgustoso; come quando l'uno di-

pinge i villani e sozzi atti dei demoni, e l'altro la mostruosa generazione della morte e del peccato. Comune pure è loro il difetto di uscire talvolta in declamazioni astratte, poco politiche, e acconcie al soggetto.

Ma se tante sono le analogie di Dante e di Milton, vi sono però tra di essi delle differenze non meno grandi. Considerati come uomini, l'Italiano poeta ebbe un senno molto maggiore, un giudizio più acuto, una scienza poetica molto più giusta, e un sapere scientifico molto più ordinato e sodo dell'epico Inglese. Quantunque Dante non si possa escusare da molte politiche illusioni, non v'ha paragone tra quello di cui fu preda, e il fanatismo del Milton. L'uno, vero è compreso da un'ideale monarchia, ma non è illuso a segno di vedere il difensore della libertà nel più iniquo ministro della tirannia. La libertà che aveva Dante fu sempre aliena dalla licenza; ella era piuttosto una forte aristocrazia ridotta a forme monarchiche come quella della romana repubblica; la ribellione e il governo popolare erano l'odio maggiore di lui, e se alzò tant'alto Catone perchè con senno aristocratico e colle pure forze dell'animo resistè a Cesare ancora privato, pose in bocca a Lucifero l'uccisore di Cesare già fatto regnante, benchè usurpatore. Coriolano non si mostrò forse mai tanto avverso alle parti della plebe come l'Autore del *Convivio,* e del libro *Della Monarchia.* Al contrario l'utopia accarezzata dal Milton è la democrazia più eccessiva; il suo idolo è un demagogo, è il parricida del suo re legittimo ed innocente. Dante riconosce nel Papa il principe universale della religione; Milton abborre, non che il Papa ed i Vescovi, ogni gerarchia nella Chiesa, e riduce il governo religioso alla democrazia dei Presbiteriani e dei Puritani. Ognun vede quanto il senno di Dante diferisca da quello del Milton. Non meno diferisce il loro ingegno poetico e le loro due opere immortali. Dante fu il primo gran poeta della sua nazione, anzi della letteratura moderna; ebbe pertanto tutte quelle prerogative che segnalano i primi poeti, e che ne'seguenti comechè grandissimi, nello stesso grado non si trovano di più. Milton, nonostante le sue nuove e straordinarie bellezze, imita Omero e il Tasso nella forma greca dell'epopea; dipinge i suoi personaggi, e compone le sue descrizioni colla maestà e ampiezza epica degli antichi; ne' discorsi segue il moto creato da Omero. Le bellezze orientali che lo distinguono sono delle imitazioni della Bibbia fatte da un uomo d'ingegno, e ora ci trovi il

pennello di Davide, ora quello di Giobbe, o d'Isaia. Ma Dante mentre è ispirato dalla Bibbia e dai poeti gentili, non imita alcuno. Le ispirazioni che riceve, muovono il suo ingegno a delle creazioni, che sono senza modello. Certamente Dante fece dei grandi studi, e ricavò delle idee dall'Eneide e dall'Apocalisse; ma il suo ingegno era sì possente, che evitò ogni vestigio dell'imitazione. La Divina Commedia non è come il Paradiso perduto un'opera ordinata secondo la poetica dell'Iliade e della Gerusalemme, accozzata al genio della Bibbia; forma, contenuto, favola, invocazione, personaggi, discorsi, digressioni, stile, poesia, tutto insomma del divino poema non ebbe, e non avrà mai nulla di somigliante. Per questa parte adunque non v'ha analogia tra Dante e il Milton; ma bensì ella è somma, benchè in un genere diverso tra Dante e Shakspeare, essendo il secondo di questi poeti per la letteratura inglese, anzi settentrionale quello che è il primo per la letteratura d'Italia, e del mezzogiorno.

DELLA POESIA EPICA — ARIOSTO.

La poesia epica è quella che è più propriamente destinata a rappresentare le relazioni del cielo colla terra, l'unione dell'ordine sovrannaturale con quello della natura, il commercio degli uomini cogli Iddii. Havvi infatti nell'uomo un complesso d'idee e di sensi che lo inchinano a credere a una rivelazione di Dio, e a de' miracoli, che gli fanno contemplare la Divinità sotto un aspetto umano come sceso in forma d'uomo nel mondo a conversar coi mortali. Le mitologie di tutti i popoli sono piene di queste verità. La poesia epica è dunque indiritta a rappresentare in un modo sensibile il collegamento dei due mondi, le relazioni di Dio coi mortali, tal che si dee dire che tutto il prodigioso della rivelazione ne fa l'essenza. Toglietc questo meraviglioso, ovvero sostituitevi delle allegorie, e voi avrete i poemi manchi ed anfibi di Lucano e di Voltaire, ma non punto un poema epico.

Ella è adunque l'azione personificata e resa visibile dalla Provvidenza nella storia del genere umano che forma il carattere dell'epica poesia. Il soprannaturale le è adunque al tutto essenziale.

L'epopea non abbraccia delle azioni private, come la pastorale, la commedia, ecc., ma delle pubbliche: ella inoltre non si limita a quelle azioni *pubbliche* che fanno il soggetto proprio della

tragedia, ma ama dei soggetti ancor più vasti, e l'indole sua propria è *l'universale*. I Greci e i Latini, cioè in una parola i Gentili erano perfettissimi nella forma, e perciò appunto finiti nelle loro immaginazioni; le creazioni maggiori a cui seppe alzarsi il loro ingegno, abbracciavano la sorte di un regno, di una società. Il Cristianesimo aprendo all'uomo la regione dell'infinito, e allargando le sue vedute su tutto il genere umano, sull'eternità, su un altro mondo, condusse l'epopea alla sua perfezione. Infatti quanto al soggetto non v'ha paragone alcuno tra Omero e Virgilio da una parte, Milton, Klopstoch, e sopratutto Dante dall'altra.

E ancorchè alcuni altri epici cristiani, come il Tasso e il Camoens si limitassero a dei soggetti più ristretti, siccome questi soggetti erano più o meno collegati a una religione universale, perciò essi rendono sempre un'immagine sì vasta, e producono un sentimento così profondo, che non ve n'ha esempio alcuno tra i Gentili.

La poesia drammatica ha per iscopo di esprimere le relazioni dell'uomo nella società, e lo spiegamento delle passioni; onde il soprannaturale non è ad essa del tutto essenziale. L'epico al contrario ha per fine di esprimere le relazioni dell'uomo con Dio, della natura con una creazione soprannaturale, della società colla Provvidenza: il meraviglioso pertanto fa parte della sua sostanza.

Egli è per questa natura, a dir così *teologica* della poesia epica, la prima delle poesie, che i poeti furono sopratutto *vati* appellati, e tenuti in conto di uomini inspirati dal cielo. Egli è per questa natura che nell'origine la poesia fu sì strettamente vincolata alla religione, che ne era tenuta come la naturale ministra, e spesso la poesia fu associata al sacerdozio, e *vate* e *profeta* furono avuti una cosa sola. Quindi il costume passato in legge invariabile della poesia epica d'invocare la Divinità nel principio dei poemi, come per fare intendere che per parlare delle cose celesti, e di un ordine sovrannaturale bisogna essere *inspirati* da Dio, cioè avere una *rivelazione*.

Il poema *epico* dovrebbe più tosto essere appellato *narrativo*, e in tal caso contrapposto al drammatico comprenderebbe in sè molte composizioni a cui sinora non si è dato nome determinato, come la Farsalia, la Tebaide, la Divina Commedia, l'Orlando Furioso, ecc.

Si è cercato qual fosse il protagonista del *Furioso:* ma perchè questo? Perchè si è creduto che ogni poema storico debba essere un'epopea, e che il Furioso lo sia veramente. Laddove si sarebbe dovuto il Furioso considerare in sè stesso senza riferirlo ad alcun altro genere, si sarebbe dovuto avere come un genere affatto nuovo, in cui il poeta non avendo l'intendimento di dipingere un'azione unica, e non ricercando altra unità che quella dell'impressione, non dovea mettere un protagonista, ma contentarsi di mettere in linea molti personaggi, non tutti al certo uguali, ma nè meno disuguali in tal maniera che alcuno venisse ad essere ciò che il *protagonista* è nell'epopea. L'Ariosto in questo poema non ha voluto mettere un'armonia simmetrica, ma soltanto un'armonia d'impressione, e non ridusse perciò i fatti a una sola generale azione, ma gl'intrecciò insieme come una schiera di azioni successive, come una galleria ripiena di vari prodotti dell'arte, come una bella campagna in cui senza simmetria alcuna sono collocati i più belli oggetti della natura.

Il Furioso non è come la Gerusalemme una grande azione scelta dalla storia e sceverata da tutto quello che ne rompe l'unità, ma un'epoca brillante di una storia reale idealizzata ed espressa in tutta la sna estensione. La Gerusalemme è armonica non solo per l'impressione che i suoi quadri insieme producono, ma per la logica unione e la simmetria dei medesimi; il Furioso è armonico perchè la sua azione sulla fantasia produce un complesso armonico di sensi armonici.

Egli è impossibile l'applicare alcuni nomi generici a diverse produzioni, che tutte hanno tra di sè delle notabili differenze, che tutte possono da sè sole dare l'idea di un genere particolare. Perciò quando si parla di *epopee*, di *poema epico* come di vocaboli generali, bisogna adoperarli a significare solamente alcune qualità comuni a diversi componimenti. Io chiamerò adunque *poesia narrativa* quella con cui il poeta narra le azioni, e non le mette in iscena come il poeta drammatico; *poema epico* quindi è quello che narra soltanto un'azione o alcune azioni particolari senza dar loro una grande estensione, senza dar loro delle dimensioni quasi infinite, senza far loro allucinar l'universo, o qualche gran fatto pubblico interessante una nazione, come sono l'Odissea, l'Eneide, ecc.; *epopea* quella che fa ciò, a cui non giunge il poema epico, come l'Iliade, l'Eneide, la Gerusalemme, l'Orlando, la Divina Commedia, il Paradiso perduto, la Messiade.

Ogni componimento poetico per produrre un'impressione perfetta e veramente soddisfacente, sembra che abbia d'uopo dell'*unità*; ma invece di dire unità d'azione io direi unità d'impressione. Se per conseguire quest'ultima sia necessaria la prima, è una quistione a parte; quello che importa di sapere si è che ove l'unità d'azione sia eziandio necessaria, ella non è che come un *mezzo* necessario a ottenere *l'unità d'impressione*, che è il vero *fine* dell'arte del poeta. L'unità d'azione può avere molti gradi, può essere più o meno rigorosa. Sarebbe un tentar l'impossibile il voler noverare tutte queste differenze; il risultato dell'esperienza che abbiamo sinora mi sembra essere questo, che per produrre l'unità d'impressione sulle opere poetiche non è sempre necessaria un'unità di azione rigorosa come quella che si trova nell'Eneide e nella Gerusalemme; poichè, a cagion di esempio, nell'Iliade, nell'Odissea, nel Paradiso perduto l'unità di azione è molto minore, quantunque gli assennati critici confessino ch'ella vi esiste bastantemente a poter chiamare quelle opere *epopee*. Ma che una qualche unità di azione sia necessaria per produrre una perfetta unità d'impressione secondo che l'intende il poeta, mi sembra pure innegabile, poichè ve la troviamo nei componimenti stessi che a giudizio di alcuni ne mancano e che pure piacciono universalmente, come la Commedia Divina e il Furioso.

Nel primo di questi poemi il viaggio di Dante per l'altro mondo che termina nella contemplazione di Dio è un'azione una, che raduna intorno a sè le parti immense di quell'edificio; nel secondo l'unità di azione, quantunque minore, esiste tuttavia nel personaggio di Orlando che domina tutti gli altri, e s'introduce in tutte le parti essenziali del poema, comechè non vi faccia quella figura che fa il *protagonista* secondo l'idea comunemente attaccata a questo nome.

E qui parmi opportuno il notare come il Ginguené pretenda di provare che Ruggiero sia il protagonista del Furioso; ma se per protagonista s'intende quello che Enea è nel poema di Virgilio, Goffredo nella Gerusalemme, io sostengo che non v'ha alcun protagonista nel Furioso; se s'intende poi un personaggio preeminente che domini coll'ascendente delle sue gesta tutti gli altri, e il titolo del poema, e il poema stesso mi mostrano il protagonista dell'Ariosto in Orlando e non in Ruggiero.

Tornando ora al mio argomento dirò che senza dell' *unità di azione* anche largamente intesa, mi sembra che la storia non

possa divenire estetica, vale a dire esser materia di un poema, riducendosi a un puro successo di fatti, a una serie di annali. Che se vi sono delle storie che alla sola lettura producono dei sensi estetici e una certa impressione unica, egli è perchè in esse l'armonia delle parti è prodotta da qualche elemento preeminente. Ogni poema, qualunque storia, sia narrativa, sia drammatica non può mai essere una pura democrazia o aristocrazia, benchè non abbia d'uopo di essere una monarchia assoluta.

Lo stesso si può dire del dramma. Nel re Lear, per esempio, e negli Orazi non havvi una perfetta unità d'azione; ma havvi una unità di azione bastante per produrre una perfetta unità d'impressione.

ARIOSTO — DANTE E TASSO.

L'Alighieri e l'Ariosto sono senza dubbio i due più grandi poeti d'Italia, e pari ai sommi di tutte le nazioni antiche, e moderne. Tuttavia non vi sono due poeti tra di sè più differenti di queste due, ed ecco in che sostanzialmente consiste il loro divario. L'Ariosto dipinge le cose come la sua immaginazione gliele rappresenta, narrandole per disteso, e accennandone tutte le circostanze con istile naturale, semplice e poetico in sommo grado, senza però cadere nella prolissità di Ovidio e di alcuni altri scrittori. Egli non dice nulla di troppo; ma dice tutto quello che si può dire; dice tutto quello che è poetico e lo dice leggiadramente e poeticamente. Non vi fu mai più schietto, più amabile, più facile narratore di lui; il talento di raccontare è la prerogativa del suo ingegno; ma tutto ciò ch' egli racconta è sempre ideale e poetico, e non v'ha un sol verso in tutto il suo poema che non abbia una grazia estetica, e non sia diretto a delineare un tutto di un'immaginazione estetica. Dante al contrario non ritrae, come fa l'Ariosto, i quadri della sua immaginazione senza nulla detrarne; dopo avere immaginato, egli fa un secondo lavoro colla riflessione, sceglie quanto v' ha di più profondo, di più notabile ne' suoi quadri, e quindi esprimendo questi pochi tratti maestri e caratteristici, lascia dietro alla loro guida immaginare il resto al lettore. L'Ariosto dice il più che si può dire senza difetto; Dante tace tutto quello che si può senza difetto; quegli s'indirizza immediato all' immaginazione, ed è questa la sola facoltà che voglia dilettare; Dante parla alla

fantasia, ma per mezzo di una riflessione profonda. Dante è poeta filosofo; l'Ariosto non è che poeta. L'uno si legge e si capisce con somma facilità, e basta avere del gusto e della fantasia perchè diletti; l'altro esige dello studio per essere capito, e non v'ha studio sì profondo che possa esaurire le sue bellezze. L'Ariosto è eminentemente epico, perchè nessuno riesce meglio di lui a esternare pienamente i concetti di un' immaginazione ricchissima; Dante è sopratutto drammatico, perchè con pochi concisi tratti egli ci svela una serie infinita d'immagini e di sentimenti, e tal è il gran talento del primo dei tragici, di Shakspeare. Si raffronti, per esempio, la follia di Orlando colla follia del re Lear, due quadri ugualmente maravigliosi, ma di genere al tutto diverso. L'Ariosto ci narra il principio gradato della terribile demenza del Paladino con una vivacità, un impeto, una naturalezza, una verità non mai abbastanza ammirate; ma quello che egli fa con molte maravigliose ottave, Shakspeare il fa con poche parole. L'epico infatti dovendo raccontare, dee dipingere tutto ciò che si vede, e lasciar nulla di ciò che si vede; il drammatico mettendo in azione, dee scegliere quei tratti che contengono, per così dire, il germe di tutto il restante.

Si mise spesso l'Ariosto in paragone col Tasso, e si ricercò a qual dei due si dovesse dare la preeminenza, ponendo però, come suol accadere, assai male e vagamente la quistione. Se il poeta più grande è quello che piace di più, l'Ariosto e il Tasso hanno ugualmente i loro partigiani, e non si può pronunziar nulla di assoluto su di ciò che è puramente relativo. Se si tratta di ricchezza d'immaginazione e di bontà di stile, l'Ariosto mi pare incontestabilmente superiore al Tasso, quantunque il Tasso abbia nella sua elocuzione un serio e una maestà che manca all'immaginazione e allo stile dell'Ariosto. Questi due poeti differiscono tra di loro in quanto l'Ariosto non diede un'armonia simmetrica al suo poema come fece il Tasso, come fece anche Dante, e si accontentò di mettervi quello che si scorge nella natura. L'Orlando è come una grande campagna, in cui la più bella natura fa di sè mostra in tutta la sua splendida varietà e magnifica ricchezza ed in cui regna un generale disordine, ma un disordine sommamente armonico: la Gerusalemme al contrario è come un tempio greco, in cui tutto è coordinato secondo le leggi di una maestosa e ricca simmetria. Quando adunque si dice che nel Tasso havvi più ordine che nell'Ariosto, l'asserzione è vera se si

parla di un ordine estetico particolare, qual si è quello che risulta dalla simmetria, falsa se di ogni ordine estetico qualunque; poichè esteticamente l'Ariosto non è meno ordinato del Tasso, giacchè senz'armonia non v'ha bellezza. E chi oserebbe dire che un giardino inglese per non esser simmetrico sia men bello di un altro?

L'Ariosto riesce eccellentemente a dipingere il lato esterno e visibile delle cose; Dante l'interno delle medesime. L'immaginazione dell'Ariosto si compiace nel descrivere le scene di un mondo ideale, fittizio e vario, ma che, come le favole dei Greci, mentre diletta l'immaginazione, non parla punto al pensiero: quella di Dante, al contrario, si esercita nelle cose morali, e abborrendo ella ogni profana mitologia, passa sulle grandi verità del Cristianesimo, e si compiace nel penetrare tutto ciò ch'elle hanno di terribile e di profondo. Le favole cavalleresche esisteano già ai tempi di Dante, ma l'intelletto di lui avea d'uopo di qualche cosa di sommamente severo e di profondo, che ritrovasi soltanto nella religione. L'Ariosto sembra un amabile poeta gentile, e guarda la mitologia delle fate con un occhio al tutto profano; Dante cercò nella religione il pascolo della sua fantasia. Torquato Tasso associando insieme i dogmi religiosi e le favole del medio evo, mettendo in iscena degli angioli e dei demoni, dei maghi e delle fate, unì i due generi di Dante e dell'Ariosto, ma privo della profonda concisione del primo, dell'elegante, inesauribile immaginazione del secondo, la sua prerogativa consiste in una certa solenne maestà, in un'armonia sì grandiosa di tutto il quadro, e nell'interesse del tutto e delle parti, ch'egli è veramente per tutto questo il primo poeta epico.

L'Ariosto essendo il più grande dei poeti per l'elegante, viva, facile pittura di tutto ciò che colpisce i sensi, e che un'immaginazione aerea sì, ma materiale, può fabbricare, non riesce come già ebbe ad osservare il Sismondi, nei discorsi drammatici e nella pittura drammatica dei caratteri, nel che sta la vera, l'alta prerogativa dell'Alighieri. Tuttavia l'Ariosto commuove spesso profondamente non già con quei motti ricisi, con quei profondi tratti che svelano l'intimo dell'anima, ma col narrar tutto quello che si vede al di fuori, e col mettere così in vista quella eloquenza della passione e del dolore, che nel pianto, nel gesto, nelle azioni si manifesta. Egli sarebbe inetto a farci tremare con poche parole sulle follie di Orlando; ma lasciate soltanto che ei possa colla solita sua libertà e perfezione narrarcene in pieno la storia, descri-

verci i suoi pianti, i suoi gemiti, le sue agitazioni, le sue corse, il suo furore, ed egli ci dipingerà così al vivo Orlando, che ci parrà di vederlo, e le sue follie faranno su di noi un'impressione tanto terribile quanto se ne fossimo spettatori.

Il poema dell' Ariosto è una serie di quadri tutti armonici verso di sè stessi e tra di loro, non per la simmetria della forma, ma per l' accordo dei colori. Egli fa d' uopo diligentemente distinguere due generi di armonia estetica; l'una risulta da alcune relazioni simmetriche, e tal è, per esempio, l'armonia di San Pietro in Roma, dell' Apolline del Belvedere; l'altra ha luogo, non si sa come, senza simmetria, e pare anzi provenire da un felice disordine, come quello di un monte, di una campagna, del cielo stellato. La simmetria produce sempre un piacere estetico; ma la sola simmetria non può dar sempre dei piaceri estetici di un ordine elevato; e il diletto che si riceve da un giardino inglese è certo maggiore di quello che si riceve da un giardino regolare. Il poema dell' Ariosto ha talvolta della simmetria nelle sue parti, come una campagna, in cui i fiori, gli alberi, gli animali sono in sè stessi degli esseri proporzionali e simmetrici; ma non ne ha alcuno nel suo complesso. Tuttavia esso è armonico quanto si possa dire. La sua armonia è dunque un' armonia di consonanza, di accordo, d' impressione, qual si è appunto quella che il disordine della scena della natura desta nei contemplanti. Dante quantunque abbia dato una forma vera al suo poema, lo riduce nondimeno a unità più per mezzo di un' idea intellettuale e filosofica, che per mezzo dell' unità del viaggiatore, come pensano alcuni critici.

Egli è vero che il Furioso principia e termina arbitrariamente, e che l' Ariosto avrebbe potuto allargarlo e farlo più lungo, ovvero anche scorciarlo senza un visibile inconveniente. Ma ciò appunto deriva dal consistere l' armonia di tal poema nell' unità d' impressione, la qual impressione non esige delle forme determinate, come l'armonia simmetrica. L' aspetto di un bel paesaggio su cui l' occhio si posa, non è nulla di determinato, di contornato; potrebbe essère più o meno esteso, essere privo di alcuni oggetti, e averne altri, e sempre sarebbe bello; la mancanza che ha di limiti precisi, è necessaria alla sua armonia, come quella che appunto risulta dall'assenza di formè convenute, e da un beato disordine, e che lascia all'immaginazione un campo indefinito ove spaziarsi. Tal è pure l'armonia del Furioso: il

poeta con grand'arte vi ha raccolte tutte le più belle varietà di natura; ma appunto come negli spettacoli della natura l'occhio non vede i termini, la fantasia del leggente l'opera di lui non è arrestata da alcune forme di convenzione. Essa è un tratto della storia di un mondo ideale, come un bel paese è una parte della natura.

Ma per qual motivo mai l'Ariosto nel suo divino poema spezza continuamente i suoi racconti, e intrecciandoli insieme niuno mai ne finisce, l'uno lasciando a metà per continuar l'altro, che a pari modo pure interrompe? L'Alfieri si dolea come di un vizio di questo costume dell'Ariosto; perchè egli portava nei giudizi letterari quel suo carattere impetuoso, che anche quando si pose a comporre fu la sua guida, e gli tenne luogo d'immaginazione. Ma se l'Alfieri fornito di un profondo sentire avea poca o niuna fantasia; l'Ariosto in cui il sentimento serio e spontaneo non potè molto, avea una straordinaria virtù d'immaginare. Quindi egli scelse la forma più consona a questa facoltà; la forma più atta a contentare la propria immaginativa nel comporre, e quella dei leggitori. Ora quantunque la poesia faccia dei prodigi su queste facoltà dell'anima umana quanto ogni altro ramo di lettere e di arti, tuttavia per un rispetto ella dee cedere alla pittura. Perchè questa col suo muto linguaggio può in un tempo stesso mettere innanzi molti obbietti diversi, laddove la poesia letta e udita, è costretta a distribuire i suoi quadri nella successione del tempo, e non può pnnto dire due cose in una volta sola. L'Ariosto adunque che volea rappresentare non pochi fatti, ma un intero mondo favoloso, cercò modo di evitare i ceppi del tempo; e siccome i periodi successivi di questo quando sono certi e si toccano, equivalgono per una viva fantasia al punto indiviso del presente, così egli fece ragione di dividere il campo immenso di cose da lui create, e di compartirne le parti per modo che tutte a breve intervallo separate andassero continuamente alternandosi; sicchè a ogni ripresa del filo interrotto l'immaginazione del lettore avesse poca fatica a rappiccarlo col precedente, e così insensibilmente tutto l'universo da lui ideato si andasse sviluppando insieme, dinanzi l'intelletto di lui, e venisse in fine ad averlo tutto in un punto presente. Per lo che, quantunque il metodo dell'Ariosto possa ad alcuni riuscire grave e noioso, crediamo che debba riuscire bellissimo per ogni lettore che sia per una viva concezione fatto degno di gustare il lavoro della più forte fantasia che dopo Dante s'abbia avuta l'Italia.

L'ARIOSTO E IL BOCCACCIO.

Come il Boccaccio è l'eccellente dei narratori prosastici, così l'Ariosto è il più amabile raccontatore in versi che s'abbia avuta l'italica nazione; e tanto in linea di poesia la lingua italiana sta sopra l'altre, che quantunque La Fontaine e Voltaire abbiano fatto mostra di un ingegno sovrano in tal maniera di letteratura, l'Ariosto a gran pezza li vince mercè il mirabile istrumento di cui si serve. Egli fa segno come Dante del quanto possa la lingua nostra, comechè in un genere al tutto diverso, perchè il gran Fiorentino, cui nessun altro può pareggiarsi, diede al suo linguaggio l'impronta di un concepire alto e profondo, che vede gli obbietti sotto un lato nuovo, e come tali li dipinge a gran tratto, sdegnandone le parti trite e comunali; onde il pregio della sua favella sta in una concisione bella e peregrina che esprime molto in poco, che fortemente e rapidamente pennella, che mette le cose in evidenza, e fa sentire più ancora di quello che dice. Laddove lo stile dell'Ariosto è d'indole al tutto diversa, come la sua immaginazione, e siccome questa è in lui meravigliosa, perchè con somma e incessante vivacità gli mette innanzi una serie infinita e non mai interrotta di cose svariatissime, le quali sono da lui vedute nell'intero e nelle più minute loro parti, come se al tutto fossero presenti; così il suo stile viene ad essere di una facilità, di una grazia, di un brio, di una copia meravigliosa per tutto pignere sino ai menomi particolari con tal ricchezza e bontà di modi, che come divina si presenta quella lingua che può bastare a tanto, e divino quell'ingegno che trovar seppe e usar con tanta perfezione le ricchezze della sua lingua. Ma se l'Ariosto è inarrivabile e unico in questo magistero poetico, egli non potrebbe in diverso genere considerarsi come modello; nel che peccano coloro che troppo invaghiti delle sue reali bellezze, disconoscono quelle che gli mancano, e con discapito di Dante e del Tasso lo chiamano l'Omero italico, e lo pongono nel primo seggio dei poeti della sua patria.

Nè certo si vuol disdire al poeta Ferrarese l'onore di essere pari ad Omero, chè infatti nel suo genere è primo, come Omero fu primo nel suo; ma se Omero fu il cantore sublime di una grande azione sociale, e creò quell'alto modo di dire, che assomiglia il dicitore a un uomo fuori di sè, che parli non la sua

parola, ma quella di un nume che lo inspira, l'Ariosto nel complesso del suo discorso non lascia mai di essere un ammirabile raccontatore che valsi, è vero di un'ammirabile poesia, che mostra un estro vivacissimo e inesausto, che s'innalza bene spesso nelle sue comparazioni sino al sublime poetico, ma che pur sempre racconta; che non oblia mai sè medesimo e il proprio ufficio di narratore, nè lo lascia obliare al lettore, ma sì usa di proposito tratto tratto di ricordarglielo; che non è talmente invasato dall'estro, che di lui si possa dire: *Est Deus in nobis*, etc. Onde se la regione in cui spazia Omero è la più alta che concepir si possa, quella dell'Ariosto è mezzana e temperata; l'uno s'alza sino alle stelle; l'altro spazia tra la terra e il cielo; l'uno anela solamente al grande, al serio, al magnifico; l'altro non è mai sì grave che non si burli alcun poco de' suoi personaggi, del lettore, e persino di sè medesimo; l'uno non descrive che obbietti grandi e storici, i quali fanno parte di una sola azione; il subbietto dell'altro è più tosto una serie di svariate novelle unite insieme con una vaga incoerenza, che un complesso di quadri storici tendenti ad un'azione. In una parola, Omero tiene l'estremo opposto a quello di Cervantes; l'Ariosto unisce i due termini, e siede mezzo tra i due autori.

TORQUATO TASSO — LA GERUSALEMME LIBERATA.

Il Tasso supera l'Ariosto per la perfezione armonica de' suoi concetti poetici. Nulla v'ha per questa parte che soverchi l'eccellenza della Gerusalemme in tutti i poeti antichi e moderni; il suo contenuto poetico è il più armonico che si possa immaginare. Ma lo stile, la lingua, e tutti gli ornati poetici sono nel Tasso lungi da tale altezza. L'Ariosto gli è infinitamente superiore nel narrare, e nel pignere; la sua prodigiosa immaginazione addobba tutto splendidamente; e uno stile inarrivabile compie l'eccellenza del suo disegno. Per altra parte gl'ideali del poeta Ferrarese non ponno pareggiare quelli del Tasso dal lato dell'armonia estetica; essi sono più vari, rozzi ed incolti; sono la natura nel suo primo essere quando non è ancora lavorata per opera d'arte; talvolta non sono quasi ideali, se si risguarda al puro loro concetto, senza por mente alla vasta poetica che li abbellisce; infatti quel divino scrittore si compiace bene spesso a mettere in iscena degli obbietti per sè prosaici o bizzarri, che fa poetici

colla sola magia degli ornati e della elocuzione. In una parola si può dire, che la fantasia del Tasso avea nel suo concepire il senso più squisito e perfetto dell'armonia; ma che pari non era il suo valore nel quindi esprimere il concetto. Laddove l'immaginazione dell'Ariosto era più fervida, più varia, però meno perfetta nelle invenzioni; ma eccellente quindi in sommo grado nella seconda operazione della mente poetica, che consiste nell'ornare gli obbietti con accessorii poetici e nel vestirli poeticamente colle parole. Il Tasso è sommo nello scegliere il più bello della natura; l'Ariosto è sommo nell'esprimere divinamente una natura molteplice, bizzarra, intera, in cui il bello non mai si disgiunge da molte imperfezioni e strane mescolanze.

Il Tasso ha lavorata l'ottava con un'arte ed una maestria sua propria, che prima di lui non si trova; ma la semplicità dell'Ariosto è molto più inimitabile. Tuttavia l'ottava del Tasso sarebbe perfetta nel suo nuovo genere, se il gran Sorrentino non avesse spesso, per toccare il segno del dignitoso e del grande, fatto uso di un'arte che troppo si scopre, e che sovente sa troppo di quel raffinamento, che i Francesi chiamano *spirito*. Questo è un difetto per cui l'elocuzione e il verseggiamento della Gerusalemme, quantunque spesso pieno di maestà, non agguaglia l'altezza di Omero, di Virgilio e del Milton. Il Tasso volle essere più grave dell'Ariosto, e di ragione, perchè l'amabile tempra dello stile dell'Orlando non si sarebbe addetto alla grandezza dell'epopea; ma ei credette di toccare il suo scopo usando uno stile di versi e di concetti troppo raffinati, laddove avrebbe dovuto essere più dignitoso del Ferrarese, ma non dilungarsi mai dalla semplice severità degli antichi.

Un altro rimprovero può farsi allo spirito generale del contenuto poetico della Gerusalemme. Noi non adotteremo per certo nel suo senso assoluto la rigida censura che ne fa il signor Ballanche; tuttavia confesseremo, che se il Tasso si dilungò dall'Ariosto e da quel così detto poema eroico nella forma del suo poema, ne conservò assai lo spirito; onde i suoi eroi e la sua azione hanno troppo di quella vaga e brillante leggerezza dello spirito cavalleresco, e peccano alquanto di una stravaganza che non vuol essere confusa col soprannaturale di Omero e del Milton. Il maraviglioso di cui fa uso il Tasso è pressochè quello dell'Ariosto con poca modificazione; ed esso ci pare più consono al poema eroico, che alla rigida e severa epopea.

L'AMINTA DI TORQUATO TASSO.

L'Aminta è certamente un capolavoro per la parte dello stile; anche come opera drammatica è bellissimo, e ridente di una schiettezza, e di una venustà tutta greca; non di meno ha molti difetti per quell'abuso d'ingegno e di spirito con cui il Tasso corruppe i rari pregi di tutte le sue opere, e da cui nol fece declinare nè la maestà dell'epopea, nè la semplicità del genere pastorale. Gli atteggiamenti, gl'incidenti più vaghi e più patetici sono guastati da questo vizio nell'Aminta, come, nella Gerusalemme; onde non può più quel *dramma* essere chiamato *perfettissimo* come fa il Serassi, di quello che possa esserlo questo poema. Veggasi per esempio quella scena, in cui Aminta ode dalla bocca di Nerina il racconto di quelle circostanze, che inducono fermamente a credere la morte di Silvia: egli troncamente esclama:

« O velo! o sangue!
« O Silvia! Tu se' morta! »
(Att. III, Sc. II).

E ciò dicendo vien meno.

Tratto veramente tragico pel sentimento e per la forma dell'elocuzione; ma il Tasso a ciò non contento ne guasta subito l'effetto facendo muovere ad Aminta rinvenuta verso il suo dolore una tale apostrofe sì spiritosa e sottile, che un uomo a sangue freddo non che disennato per lo dolore penerebbe forse a inventare. Così pure nella Sc. I dell'Att. IV, bellissimo è quel ripiglio che fa Dafne alla ritrosa Silvia poichè la vede accorata per la creduta morte di Aminta e pentita del suo rigore:

« . . . O quel ch'io odo!
« Tu sei pietosa, tu? Tu senti al cuore
« Spirto alcun di pietate? O, che vegg' io!
« Tu piangi, tu superba? O meraviglia!
« Che pianto è questo tuo? Pianto d'amore? »

Questo movimento drammatico, e i modi naturali e vivi con cui è espresso, sono, per dirlo così di passaggio, un di quei fonti da cui l'Alfieri ritrasse la brevità e l'energia del suo tragico stile. Ma il Tasso rompe ben tosto questo movimento, alto forse di troppo per la tenuità del genere pastorale, ma pure in sè bellissimo, e pone in bocca a quella Dafne medesima una

serie di antitesi sulla morte di Aminta che toglie Silvia di vita, la quale raffredda tostamente il lettore infiammato da quel bel tratto, e lo riduce a non trovare altro pregio che quello della lingua e dell'elocuzione, là dove si prometteva nell'incanto drammatico un più profondo diletto.

GIUDIZIO DEGLI STRANIERI SULLA GERUSALEMME LIBERATA.

Il signor Ballanche accusa Torquato Tasso di non essersi innalzato all'altezza dell'epopea; accusa che passò gravissima, e a cui senza interamente acconsentire non si può negare ogni ragione. Poichè senza negare all'opera mirabile della *Gerusalemme*, che per titoli d'ingegno non la cede ad alcun'altra la denominazione di epopea, si può dire che il genere in cui Torquato la pensava non può per altezza epica stare a petto dei cantati da Omero, Virgilio, Dante, Milton e Klopstock; quantunque per altra parte li superi in bellezza di fantasie, in brio di caratteri e di quadri, e formi così un nuovo genere non inferiore al primo. Nè mancano alla Gerusalemme molte bellezze degne della più grave epopea; e sopratutto il carattere mirabile di *Goffredo*, che supera senza dubbio alcuno l'*Ulisse* di Omero e l'*Enea* di Virgilio. Ma qui noi facciamo solamente ragione del complesso; e mirando a questo complesso dobbiamo confessare che il genere di eventi messi in opera dal Tasso, e il genere di meraviglioso da lui in gran parte trascelto, cioè le operazioni della magia, e la molle Armida che meglio si assomiglia a una fata che ad un'eroina, e Rinaldo e Tancredi, il cui eroismo rappella alquanto di quella cavalleria che non si scompagna più dal ridicolo nella mente nostra dopo letto il poema di Cervantes, e tutta direi quasi quella febbre di brio cavalleresco ch'empie il poema, non sono per gravità ed altezza sulla medesima linea che gli eventi cantati nell'Iliade, nell'Eneide, nel Paradiso perduto e nel Messia. L'idea stessa che presiede a tutto il poema e che ne forma lo scopo, quantunque pieno di poesia e di religione, non può più avere al presente, com'anche le spedizioni a cui moveva, quell'importanza che ottenne nel medio evo. Laddove il rilievo de' fini che presiedono alle altre epopee summentovate non scemerà finchè durino negli uomini i loro grandi interessi di questa vita e dell'altra. Senza che, tolto il personaggio di Goffredo, poco si rimembra nel decorso del poema il fine sacro di tutta l'azione; e la religione che il Tasso diede a' suoi eroi

è troppo vaga, brillante e direi profana come l'epoca delle Crociate, per far sugli animi quella impressione che si attende dal Cristianesimo. Diremo adunque che la *Gerusalemme* è un poema mirabile per l'armonia delle parti, e per un nuovo genere di bellezza che non si trova intero fuori di essa, oltre ai molti suoi divini particolari; ma che la natura del soggetto, e fors'anche la tempera dell'ingegno di Torquato, impedì il poema di toccare le cime eccelse dell'epopea. E nel genere eletto di Torquato, cioè in quel genere che fu prodotto dalle storie favolose dei Crociati e dei Paladini dell'età media, stimiamo assai migliore il partito del grande Ariosto, il quale senza voler ridurre come fece il Tasso il suo poema alle leggi dell'epopea di Virgilio e di Omero, si abbandonò alla natura del nuovo soggetto, e fu creatore anche dopo l'Iliade e la Divina Commedia di un nuovo genere di poesia epica, espressivo come gli altri della storia da lui cantata, pieno di natia forza e di vigore, in cui cerchi indarno e nella forma, e nella materia, e nell'espressione le vestigia dell'arte, e null'altro trovi che le impronte fortissime della natura. Poichè nell'*Orlando* il poeta non si astrinse a volerci dare un'epopea, cioè un poema in cui ci rivelasse il lato serio della natura; ma si prepose unicamente di corre nel suo intiero tutto il poetico del mondo cavalleresco dell'età media, e ci diede per tal guisa un'opera piena di complicate vicende, di diversi generi, e tutta florida di vita, come la storia stessa dell'epoca da lui cantata.

Ma se per seguire il puro volo del suo ingegno straordinario, l'Ariosto riuscì tanto grande nell'estetica, il non essere più contenuto dalla maestà dell'epopea il fe' seguire nelle sue carte la corrotta indole de' tempi, e imprimerle di tali parti, che sono fango anche in letteratura, ove la letteratura non si separi dalla morale, e che agli occhi dei costumati saranno macchie eterne di quel mirabil poema. Da quel vizio più di ogni altro poeta immune fu Dante, in cui pertanto convien dire, che nonostante alcuni trascorsi di vita, avesse luogo una grande santità di pensiero, per la quale evitò al tutto un difetto, in cui il brio poetico spesso trascina, e fece delle sue carte un perfetto modello di quella poesia che canta la virtù e la religione, e carica di eterno obbrobrio il vizio e l'empietà. Perciò l'epopea di Dante è sì grande che non lascia invidiare dai moderni popoli agli antichi il loro Omero. La qual grandezza tanto più riesce meravigliosa, quanto meglio è accompagnata da una biblica semplicità. Poichè non fatti d'arme,

o di cavalieri, non strepitosi eventi, e brillanti immaginazioni, come negli altri epici ha luogo, da lui sono messi in opera; ingegni tutti ne'quali radamente qualche ombra di esagerazione si può evitare, o almeno si sente l'arte del poeta che aggrandisce gli oggetti reali per farne materia degna a'suoi canti. L'eroe della Divina Commedia è un semplice mortale, gli eventi sono la storia del mondo schierato nella sua faccia morale, e posta sotto quella veduta, in cui contemplasi nella vita futura; tutto quivi è semplice e naturale; nulla che senta l'ideale e il fittizio; e tutto quello che il poeta si permette di mettervi del suo è la rappresentanza del mondo avvenire in quell'aspetto, in cui naturalmente è condotto a immaginarlo una forte e robusta fantasia alimentata dallo studio del Cristianesimo, e dalla lettura dei libri sacri. Al qual disegno comparato a quello degli antichi epici probabilmente allude Dante quando chiama *Commedia* il suo lavoro, per rispetto alla *tragedia* di Virgilio; il quale umilissimo parere è il solo del gran poeta, a cui non abbiano fatto eco i posteri, che d'unanime consenso trovarono nella semplicità di Dante una grandezza reale, che agguaglia se non supera quella di ogni altro poeta.

ABBAGLI DEGLI STRANIERI NEL GIUDICARE TORQUATO TASSO.

Gli stranieri prendono spesso de'grandi abbagli nel giudicare della poesia italiana, perchè la lingua di essa non ha alcuna analogia con quelle del settentrione. Citerò, ad esempio, un luogo di madama Staël, in cui però havvi unito alla poca conoscenza della nostra armonia un errore di estetica, che sorprende in una donna di un gusto sì delicato e sì fino in materia di letteratura. « La mort « de Clorinde, tuée par Tancrède, est peut-être la situation la plus « touchante que nous connaissions en poésie; et le charme inexpri- « mable de cet épisode dans le Tasse, ajoute encore à son effet. — « Cependant le dernier vers qui termine ce récit:

Passa la bella donna, e par, che dorma

« est trop harmonieux, trop doux, glisse trop mollement sur « l'âme, pour être d'accord avec l'impression profonde que doit « produire un tel événement. » (De la litt. consid. dans ses rapp. avec les instit. sociales, part. I, chap. 10). Io lascio di osservare che questo verso è uno dei più ammirati dagli Italiani, a nessuno de'quali è mai venuto in capo di dire che non fosse a suo

luogo, o non confacesse all'effetto del tutto. L'accusa di madama Staël sarebbe buona quando l'indole del citato verso ripugnasse a quello che esprime; o quello che esprime non convenisse al rimanente del quadro. Ma l'uno e l'altro è falso; poichè il Tasso volendoci far vedere e sentire tutte le impressioni che passavano in cuore a Tancredi e Clorinda in quel doloroso scontro, dopo averci posto innanzi agli occhi l'inenarrabile affanno che provò il primo alla dolce e terribile conoscenza, dopo aver chiamato a raddolcire questa scena così lacerante in aiuto la religione, ci mostra in braccio a questa la morte di Clorinda, e senza diminuire alla commozione, tempera in tal guisa come i gran maestri, ciò che vi sarebbe di troppo forte per i suoi lettori. Il suddetto verso è dunque destinato a dipingerci nel volto della bella morente la pace che invano avea cercato in vita, e che trova fra circostanze sì desolanti pel cuore, e in braccio alla morte, mercè la religione. Egli è adunque quel verso adattato al tutto al sentimento che esprime; egli è dolce, perchè dee esserlo; egli fa una molle impressione sul cuore, perchè è destinato a servirgli di balsamo; e questo sentimento era indispensabile nel concetto del poeta a chiudere il quadro, e a temperare col paragone del sonno che vela l'immortalità la morte della bellezza, e la desolazione dell'amore.

Madama di Staël chiamandolo poi *troppo armonioso* mostra di non aver appreso l'indole della lingua italiana, o d'ignorare cosa intendasi per armonia; perchè se per armonia intende un echeggiamento romoroso, nulla vi ha di simile in quel verso; se intende l'acconciamento del suono al tenore del sentimento, quel verso è armonioso, ed ogni verso lo dee essere.

PROSE DI TORQUATO TASSO.

Il Tasso nelle sue prose si mostra piuttosto il filosofo del costume, che quello della natura. Benchè il suo ingegno poetico si diletti delle idee platoniche, le sue ricerche filosofiche sono in gran parte superficiali; si aggirano sovra la frivolezza per cui distinguesi il mondo; e invece della virtù ci ritrovi deificato l'onore. Il Tasso porta l'impronta di un filosofo cortigiano, che non sa molto innalzarsi al di sopra di quelle pompose, ma spesso vane conversazioni di cui si vantano i dotti di corte; e il suo medesimo stile pieno di cortesia e di gentilezza, ha piuttosto la gravità

di cui si parano le vanità del mondo, che quello che è ispirato dal senso dell'umana dignità. Questa colpa è però più del suo secolo che sua; poichè nel Cinquecento, se togli l'opera del Segretario Fiorentino, non v'ha opera alcuna di filosofia che passi il termine d'ingegnose frivolezze, e questo sopratutto dovea succedere a quegli scrittori, che viveano nelle corti, come fu il Tasso.

IL PETRARCA.

Due grandi autorità per mostrare come la letteratura si debba dirigere all'azione, furono, nei tempi moderni in Italia, Dante e il Petrarca. Di quest'ultimo parrà a prima fronte potersi dire il contrario, posciachè la minor parte delle sue rime è quella che verte su degni e giovevoli argomenti, aggirandosi tutto il rimanente sulle mollezze di amore; ma errerebbe a partito chi volesse colle sole rime estimare il Petrarca. Tra queste que' pochi gravi sonetti, e quelle alte canzoni che vertono su grandi argomenti, e i trionfi bastano a mostrare che il Petrarca sapeva quando volea innalzare la volgar lingua sino all'altezza della sapienza, e farsi degno imitatore di Dante. Ma in generale egli tenea il volgare in troppo lieve pregio per valersene ad esprimere i suoi gravi pensieri; e volendo scrivere un poema epico, e dei trattati, e delle pistole piene di filosofia scelse il latino idioma, usando del volgare solo per esprimere gli amorosi e fuggitivi suoi sentimenti. Si leggano adunque le opere ch'egli ha scritto in latino per vedere quale scopo ponesse a' letterari suoi studi; e si troverà in quest'uomo conosciuto dal generale soltanto come un erotico cantore, il gravissimo moralista, il caldo amatore del vero, della sapienza e della patria, l'uomo pieno di erudizione antica e moderna. Perciò al suffragio di Dante intorno al fine della letteratura, possiamo quello meritamente congingnere di Francesco Petrarca.

CANZONI DEL PETRARCA.

Mi sembra un'ingiustizia de' critici l'anteporre la canzone, *Italia mia*, alle altre del Petrarca: essa è certo sommamente bella, e singolare per un certo impeto di Demostenica eloquenza che la ravvicina al modo di Dante; ma le due altre di non meno alto argomento, *Spirto gentil*, ecc., *O aspettato in ciel*, ecc., non sono meno belle, e hanno anco meno difetti delle suddette.

Queste tre canzoni meritano un luogo di primo ordine fra le composizioni poetiche più belle di tutte le nazioni. La Religione, la Libertà, la Patria sono le muse che hanno inspirato il Petrarca nel comporle; e certo Madonna Laura non gli fece compor nulla di più bello, e nulla di così sublime. Il Petrarca non ha come Dante quell'impeto altissimo, energico, e direi quasi soprannaturale che animava gli antichi profeti, e che è inseparabile da un non so che di ruvido, e dalle cadute; ma anche Raffaello è sublime nella sua ideale bellezza, benchè il suo pennello non sia quello di Michelangelo.

Quello che è riguardevole nelle tre suddette canzoni si è la maestà, la grandezza, l'eloquenza dei pensieri e dello stile. Elle appartengono certo alla poesia lirica; ma a una poesia lirica al tutto diversa da quella degli antichi. Pindaro e Orazio sono animati da un estro sì impetuoso e da una fantasia così infiammata, che produce i voli più smisurati; il Petrarca al contrario è sempre donno di sè medesimo; ha ne' concetti, nell'elocuzione, nelle immagini, nei sentimenti, nell'economia e persino nella forma motrice delle sue composizioni una gravità profonda e commovente, che senza diminuire il calore che la riempie, la rende più ancora eloquente che poetica.

I concettini, i giuochi di spirito che macchiano spesso le rime erotiche del Petrarca, non compaiono punto nelle tre suddette canzoni, come nè pure in tutte le altre sue poesie dove tratta altro che d'amore; segno manifesto ch'egli avea tolti que' vizi non dal suo ingegno, ma nel gusto generale del suo secolo sulla poesia amatoria.

La maestria del suo stile risplende sopratutto in queste sue tre composizioni. Vi sono de' tratti in cui non sai cosa debbi di più ammirare, se la purezza e l'eleganza della lingua, se la precisione pittoresca dei vocaboli, se la poetica bellezza delle immagini o la forza dei sentimenti. Nessuno è più dolce, più soave, più naturale di lui quando prega Dio, e deplora le piaghe della patria; ma quando i suoi quadri richieggono dei tratti grandi e robusti, egli sa dare alle sue espressioni quella profonda energia, piena di verità, e in tanto più efficace che si unisce con una certa calma esteriore; lo che fu il gran segreto di Tacito. La pittura infatti che in un'ammirabile stanza della canzone, *O aspettato in Ciel*, ecc., egli fa degli impavidi popoli del Nord e degli effeminati abitatori dell'Asia, è uguale ai tratti più applauditi del grande storico latino.

Ma chi più abile di lui quando si tratta di commuovere? Chi più dolce e patetico nei quadri delle sventure? Nulla che abbia

il menomo sentore di quella *sentimentalità* monotona ed esagerata di molti poeti Inglesi: sono tratti vivi, corti, ma che vanno al cuore, e fanno un'impressione che più non si cancella. Che cosa di più bello che questo lagno:

« E tra gli altari, e tra le statue ignude
Ogn'impresa crudel par che si tratti.
Deh quanto diversi atti!
Nè senza squille si comincia assalto,
Che per Dio ringraziar fur poste in alto. »
(Canz. *Spirto*, st. IV.)

Da queste brevi e poche composizioni si può senza tema conchiudere, che il Petrarca fu ancora più eccellente nella grande poesia che nella rima amatoria; poichè in questa ad una somma dolcezza di stile si uniscono spesso dei concetti piccioli ed affettati; laddove sul terreno della sapienza il Petrarca sa unire i pensieri più grandi e belli alle forme più grandiose, più varie ed efficaci. Il che quantunque aumenti il nostro rincrescimento per avere quel grande ingegno scritto sì poco in lingua volgare, e il più di questo poco in leggerezze di amore, può servir tuttavia a mostrare quanto siano esatti molti giudizi che si leggono sul Petrarca.

Si trovano spesso nelle poesie del Petrarca dei pensieri giustissimi, e nuovi per molti anche a'nostri tempi. Le suddette tre canzoni non solo svelano un grand'uomo ed un gran poeta, ma anche il primo politico dell'età sua. Nella canzone, *Italia mia*, vi sono de'tratti, come i seguenti:

« Che fan qui tante pellegrine spade?
. . . .
Vano error vi lusinga:
Poco vedete, e parvi veder molto,
Che 'n cor venale amor cercate, o fede.
Qual più gente possiede,
Colui è più de'suoi nemici avvolto.
. . . .
Qual colpa, qual giudicio, o qual destino
. . . . 'n disparte
Cercar gente, e gradire,
Che sparga 'l sangue, o vende l'alma a prezzo? »

Anzi tutta la canzone sembra che abbia inspirata al Macchiavelli le sue osservazioni nuove pe'suoi tempi sui danni della milizia mercenaria, e la sua esortazione a liberar l'Italia da'barbari.

I tre primi versi della III stanza della canzone, *Italia mia*, dimostrano come il Petrarca pensasse diversamente da Dante sull'interesse d'Italia; ma la diversità dei tempi spiega questo divario accidentale di opinione in due uomini che quanto alla sostanza aveano un solo pensiero, per tal modo che e le azioni e gli scritti dell'uno e dell'altro mostrino che così nel suo operare come nel suo scrivere Dante avea più forza, più impeto, e una certa collera generosa, ovvero *rabbia* direbbe l'Alfieri, laddove il Petrarca ugualmente magnanimo era più dolce, riposato e prudente. Ma Dante stesso non avrebbe forse ricusati i tre versi sopra riprodotti del Petrarca dopo quel suo, *O Alberto Tedesco che abbandoni*, con quel che siegue.

Se si volessero trovare in Italia degli squarci di eloquenza comparabili a quanto di più forte hanno Demostene e Marco Tullio, bisognerebbe forse rinunziare a cercarli tra i prosatori; ma bensì leggere Dante in molti luoghi della sua *Divina Commedia* (per non parlare di alcuni luoghi del *Convivio*, che sarebbero perfetti, se non ne fosse troppo antico lo stile) e il Petrarca nelle tre sue grandi canzoni. Ivi è infatti che l'eloquenza civile riscaldata dalla fiamma della religione e dell'amor della patria, si mostra in tutta la sua forza; alquanto ruvida in Dante, più maestosa nel Petrarca. Le canzoni di quest'ultimo diversano assai e per la forma e per l'interna economia dalle odi degli antichi, ed ammettono sino ad un certo grado la successione ordinata dei pensieri che si richiede nell'eloquenza. E di fatto la canzone, *Italia mia*, sembra una bella *Aringa* sul gusto degli antichi; vi ha esordio, una gradata serie di pensieri e di prove, non che una stupenda perorazione: e senza dar gran peso a queste divisioni de' retori, basti il dire che v'ha tutta l'eloquenza della natura.

Il Petrarca nel sonetto: *S'amore, o Marte, non dà qualche stroppio*, appellò S. Agostino *mio diletto padre*; e infatti era questo uno de' suoi più cari autori, e l'introdusse persino in un suo dialogo latino a parlare con sè medesimo.

Il Canzoniere del Petrarca è un genere *romantico*, poichè la lirica e l'elegiaca degli antichi vi sono unite insieme. Nelle tre suddette sublimi canzoni la lirica vi si fa particolarmente sentire; nondimeno l'elegiaca vi si fa ancora sentire.

DELLA POESIA EPICA E DRAMMATICA.

OSSERVAZIONI SULLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE.

La poesia epica precedette la drammatica. Essendo i poemi di Omero recitati, come i versi lirici o ditirambici di altri poeti, questa recita diede la prima idea della poesia drammatica coll'essere distribuita in varie persone; come le narrazioni tradizionali che nei tempi antichissimi faceansi da' padri a' figli delle cose passate con un linguaggio rozzo ma poetico, diedero la prima idea dell' epopea. Omero fu probabilmente preceduto da alcuni rozzi epici, come Eschilo lo fu da Tespi. Perciò il dramma nacque dall' epica insieme col teatro; poichè il teatro è la recita del dramma; e la letteratura in quella età non si divideva dalla parola. Così pure l'epica nacque dalla storia tradizionale. Ma a poco a poco le lettere cresciute sulla bocca dei recitanti uscirono dai ceppi della parola; poichè la parola trasmessa senza un ordine fisso e determinato (il che distingue la parola tradizionale della Chiesa da ogni altra) è soggetta a molte varietà, e può nuocere alla libertà dell' ingegno, come favorire l' indipendenza del pravo gusto. La letteratura fu perciò determinata dalla scrittura; il teatro diventò un suo accessorio, e non ebbe più autorità di imporle leggi.

La scrittura una volta arrecata nel mondo (come è pur della stampa, perfezionamento della scrittura) non potè più perdersi. Nelle tenebre del medio evo essa divenne sterile, come gli spiriti che l' adoperavano; ma durò sempre, attendendo che di nuovo spiriti fecondi se ne valessero per ispiegare la sua potenza. L' uso però delle scritture si perdette per la moltitudine, e si restrinse a una picciola sfera di dotti. Quindi è, che quando i Trovatori, i *Trouveres*, i *Menestrels*, i *Mennesingers*, improvvisarono una letteratura popolare, dovettero solamente valersi della parola. La scrittura non esisteva che per i pochi. Dante venne in seguito, ed ei solo impiegò il nerbo della sua vita e delle sue facoltà a

inventare una letteratura non fanciullesca, non improvvisata come quella dei Trovatori, ma virile e prodotta dalla meditazione e dallo studio più di quella di Omero; la scrisse, perchè aspirava al durevole, anzi all'eterno; perciò appunto i suoi effetti sulla moltitudine furono da principio assai pochi; nulladimeno la Divina Commedia ebbe anche i suoi rapsodi che l'andavano recitando per le ville d'Italia (V. Pelli), e ottenne per tal modo un'influenza nel popolo.

La Divina Commedia eminentemente drammatica venne recitata, e produsse i primi saggi del teatro italiano, come i canti di Omero aveano prodotto i primi saggi del teatro greco.

Dante però non ebbe, inventando una letteratura, precisamente le medesime intenzioni che si attribuiscono all'antichissimo Orfeo; e questo divario si spiega forse da quello delle circostanze. Il fine fu lo stesso, cioè l'incivilimento della loro nazione; ed è questo il fine stesso di ogni letteratura. Ma Orfeo si trovava tra uomini, che una lunga corruzione aveva gettati in una feroce eccessiva barbarie, e tra'quali tutti non correva altra distinzione che la forza, supponente un' uguaglianza di brutalità. Orfeo adunque doveva indirigere la sua letteratura a cessare questa universal corruzione, introducendo un' universale coltura; dovea dirozzar gli animi di tutti gli individui ugualmente, perchè tutti ugualmente imbestialiti, senza nè meno un' orma di umana e civil società. Dante per lo contrario non trovò l'Italia in questo stato di abbassamento; la trovò grandemente corrotta, ma piuttosto avvilita che feroce; la trovò divisa, ma da quelle passioni, che suppongono ancora l'esistenza della civil società. Il suo scopo pertanto non dovette essere di creare una società che già avea luogo, ma di riformare una società che era corrotta. Egli vide che tutto il male dipendeva dalla ignoranza e corruzione dei popoli, prodotto dalla debolezza e corruzione de' regnanti. Pensò adunque che la strada più sicura di una riforma universale non era quella di voler direttamente correggere i vizi del popolo, cosa che reputava impossibile, attesa quella folta ignoranza che espelle quella scienza che solo potrebbe rimediare; ma bensì di cominciare a correggere i grandi, de' quali, comechè corrottissimi, si potea sperar più bene; avvisando che come la lor corruzione passa ne' popoli, così la loro riforma si sarebbe estesa su questi. Dante pieno di senno conosceva tutte le miserie della plebe, e solo era alquanto esagerato nei sensi d'ira e di sprezzo, che

nodriva contro di essa, senza pensare che qui è vero il dire, che i più colpevoli hanno meno di colpa. Conosceva, che per cominciare una rigenerazione la sola forza potea aver luogo; e forse disperava che il tempo potesse fare qualche cosa di più sugli animi plebei: versato profondamente nella Storia Romana, attribuiva la caduta del Latino impero alla plebe, e la sua sussistenza per molti secoli al Senato; verità luminosamente esposta dal Bossuet, ma che fu veduta nella sua sostanza dall'Alighieri. Egli concepì adunque la sublime idea, che il Principe è il naturale educatore del popolo, e che dee guidarlo alla temporale felicità colla sapienza civile.

Le sue idee politiche come quelle di Cicerone, e di altri antichi savii, propendeano da principio verso l'aristocrazia, o fors'anche meglio verso la mescolanza di questo reggimento con quello di un solo; onde fu da principio Guelfo, e si oppose all'assoluto dominio; ma accortosi poscia colla sua propria esperienza che i nobili d'Italia erano in gran parte non meno incorreggibili della plebe, cangiò di opinione, senza cangiar di sapienza; ed estimò che l'unico riparo ai mali d'Italia fosse il dominio di un solo Principe, che dominasse i nobili, come i plebei. Con tale idea compose il divino poema, confidando che fosse cosa più agevole il trovare un solo grand'uomo, che il trovarne molti. Ma qual era quest'uno a cui dovesse appigliarsi l'Italia, e indirigere egli che s'era fatto il rappresentante e l'oratore di questa la sua poetica eloquenza, per la grand'opera della ristaurazione? Dante non pensava unicamente per pensare; la sua sapienza era pratica; volea giovare alla sua nazione. Volse adunque gli occhi su tutti i lati d'Italia, e non ci trovò alcuno ch'esser potesse capace dell'alta missione. Egli non avrebbe al certo volto gli occhi al di fuori, troppo sagace per isperare conforti da un Principe esterno, se il nome Romano attaccato all'Imperatore non l'avesse abbagliato. La maraviglia dell'Impero Romano che eccitava i trasporti della sua immaginazione gli corse alla mente, e credette di poter rinnovare questa bell'opera, se avesse indotto quegli che si chiamava Cesare a venire in Italia ed insignorirsene. Quantunque amasse una costituzione aristocratica così forte come l'antica Roma, e quegli che più ammirava tra tutti i grandi dell'antichità fosse Catone, conobbe tuttavia che non potea ritrovarsi in mezzo a tanta corruzione quell'antico stato di cose, com'esso ai tempi di Cesare era naturalmente cessato, e che solo potea riuscire il ristoramento

di quella monarchia, che Giulio Cesare avea fatto sottentrare all'ombra dell'antica repubblica venuta di già meno nel fatto. Diresse dunque nel suo cuore a Cesare il divino poema, come un'aringa eloquente, benchè in fronte al Paradiso ponesse il nome di Can della Scala, quegli fra gli Italiani signori, che estimava da più. Non volle più con esso rendere capaci gli animi Italici di ordinarsi in repubblica; ma gli volle esortare a gettarsi nelle braccia di un solo, unico rimedio che rimanesse ai loro mali. Questo è il fine primario della sua letteratura, la quale pertanto intende a incivilire gli Italiani con un Principe di assoluto dominio. Gli uomini che incivilì Orfeo non aveano nè società, nè leggi; non erano nè meno *un popolo*; poichè questo, come il Bossuet osserva, suppone un qualche ordinamento sociale. Le leggi al contrario che Dante rassomiglia *al freno* non mancavano agli Italiani; ciò, onde difettavano si era il Cavaliero, e Dante non intese ad altro che a *riempiere la sella* con quegli, che nel sublime ordine della Provvidenza da lui concepito, credeva a ciò destinato da Dio.

Dante oppone sempre al mondo presente il mondo avvenire; non guarda le cose nel loro passaggio, ma nella loro permanenza nell'eternità; quindi non coglie in esse que' generi di valore che passano, la gloria umana, il piacere, lo sprezzo, il ridicolo avuto tra gli uomini; poichè col passare degli eventi si perde l'orma di tutto questo; ma le guarda in quello, che perennemente dura, cioè nella loro moralità e immoralità, persuaso che lo aver presente la vita futura è di gran vantaggio nella vita presente; poichè c' insegna a regolarla come si dee, e ad estimarla nè più nè meno del suo vero valore. Ecco quello che fa Dante; il quale nel suo gran poema contempla la storia umana nella sue relazioni coll'eternità. Nella quale contemplazione è veramente animato dallo spirito evangelico; poichè non guarda nè a nome, nè a gloria, nè a virtù umana; ma inesorabile estimatore delle virtù secondo il dettato cattolico, apre il Paradiso a tutte le virtù dispettate dal mondo, e mette nell'Inferno quei vizi che il mondo sovente pregia, ed accarezza, e fa illustri. Nè solamente tale ei si mostra nella Divina Commedia, ma in tutte le sue opere: sempre costumato e profondamente pio, e virtuoso. Egli provò l'amore della gloria, e ne fu vago; ma la volle cercare in tale, che avesse luogo non solo sulla terra, ma nel cielo. Onde esortando pure la sua Fiorenza ad *augustarsi* (Canz., *O patria degna*, secondo la

lezione emendata dal Perticari, st. V) e rendersi gloriosa, la invita a ordinar le sue leggi:

« Sì che le laudi 'l mondo, e '*l divin regno* »
(St. III).

vale a dire a procacciarsi tal gloria che non resti sovra la terra.

Il qual dire è veramente cristiano; poichè anche nelle scritture è più di una volta commendato il *rendersi accetto e grato a Dio e agli uomini;* nè il piacere a questi è male quando si piaccia unitamente a quello. Che se il mondo solo commenda e non il cielo, allora le cose lodate sono da porsi nel novero di quelle che si estimano solo dall'avversario degli uomini chiamato dalla scrittura il principe del mondo.

In appoggio della qual Dantesca dottrina recheremo un bel passo del Boccaccio tratto dal comento su Dante, ove parla della fama, e dice che quantunque la fama « ad ogni uomo, il quale ha « sentimento molto piaccia, sopra a tutti gli altri piacque a' gen- « tili, li quali non avendo alcuna notizia della beatitudine cele- « stiale, la quale Iddio concede a coloro li quali adoperano bene, « quegli cotanti li quali virtuosamente adoperano, a fine d'acqui- « star fama il facevano: e quella vedersi avere acquistata con « somma letizia ascoltavano » (Tom. I, pag. 116). Tal era il concetto della fama appo i gentili; onde si conferma la dottrina teologica insegnata da Sant'Agostino, e da tutti i Padri sopra l'ipocrisia delle virtù gentilesche, le quali pressochè tutte altro non erano che raffinato orgoglio. Il Cristianesimo purificò e amicò alla virtù vera questo amore di gloria, dirigendolo principalmente alla vita futura, che insegnò dover essere il fine a cui si ordini la vita presente; e volendo che la gloria terrena si desideri solo in tanto che nasce dalla gloria di Dio, e ad essa ritorna. Tal è *la buona fama* di cui Cristo, e il gran Paolo mostrano i pregi, e commendano il proseguimento. Tutto il rimanente, secondo il Vangelo, è fumo, boria e baldoria; perchè passa solo nel tempo, e non si forma nell'eternità.

DELLA POESIA BERNESCA.

Nella poesia scherzevole e leggera, ove i sali e la semplicità fanno il tutto è necessaria più che in altra una schietta e nativa eleganza, senza di cui l'ingenua naturalezza del genere esce dal poetico, e cade nel prosaico, e nel triviale. La lingua italiana è forse la più atta a questo genere di componimenti perch'ella ha nelle grazie popolari, del toscano che è una delle sue forme, tutto quello che si richiede all'eleganza dello scherzo, e alla poesia della semplicità. Quindi è, che quando il Berni volle recare questa maniera di stile alla sua perfezione, abbandonò la comune lingua d'Italia parlata dai grandi Cinquecentisti nelle materie più gravi, o almeno nei lavori poetici più ideali e poetici per natura, come quello dell'Ariosto, e si attenne alla fiorentina favella. Questo fu pure seguito in Francia dal La Fontaine, che rispetto almeno allo stile più rassomiglia al Boccaccio e al Berni, che all'Ariosto, a cui è comunemente paragonato, il quale ne' suoi immortali apologhi rinnovò quell'antico stile di Marot e di Montagne ch'era andato in disuso, ma che sentì esser necessario di ristaurare nella poesia leggera e burlesca, che richiede nelle frasi come nei concetti un certo sapore di antico ed un'elegante semplicità. Il Casti mancò per conseguente in una cosa essenziale al genere da lui prescelto negli *Animali parlanti* coll'usare una lingua al tutto moderna, uno stile, che anche prescindendo dagli errori, dalle improprietà, dalle novità barbare di voci e di frasi di cui è ripieno, non sa nulla di quel toscano lepore, senza di cui lo stile semplice e burlesco cade nel prosaico, e nel triviale. Questo libertinaggio di stile che sì ben accompagna il libertinaggio di pensiero di quel poema, è un diffetto essenziale nel genere, e rende un poema lungo come l'epico comunque pieno di spirito, mediocre e stucchevole, mancandovi la precipua qualità che ingenera il diletto, e sostiene l'attenzione in tali lavori di lunga lena, cioè la purità e la nativa eleganza dell'elocuzione.

Quanto facile e mediocre è lo stile del Casti, tant'è triviale l'idea che si prepose nel suo poema. È una facile filosofia quella che sì grossamente mostra i difetti degli uomini, e dei loro governi, e se ne ride; non ci vuol molto spirito per guardare le cose umane sotto l'abbietto e ridicolo loro lato, e paragonare i

nostri simili a' bruti. Tanto più peregrina, quanto degna è quella, che rispetta l'umana natura, e mette in luce la sua grandezza, presentandone la debolezza per modo, che anche in mezzo al riso si sente l'amore e la venerazione della specie, e di quello che v'ha di grande. Per tal modo soltanto Esopo e La Fontaine adombrano gli uomini negli animali; e i pregi dell' ultimo riescono tanto più eccellenti qnanto evitando ogni stiracchiatura, ogni sarcasmo, ogni artificio (che non v' ha genere di cui l'artificio sia così nemico come l'apologo, ed è forse nn motivo per cui il ridurlo a poema epico sembra molto meno acconcio del trattarlo in quadri staccati e semplicissimi come fecero Esopo, Fedro, e La Fontaine), si conosce appena da un lieve sorriso che spunta sul suo labbro, aver egli voluto colle sue ammirabili lezioni sul regno de' brnti dare delle lezioni morali agli uomini. Per lo stesso motivo quegli aurei favoleggiatori si guardarono bene dal mettere in ridicolo tutto l' uomo, e sopratutto quella società che è il sno naturale bisogno e il naturale suo pregio; ma intesero sempre a dei difetti particolari, e mirando a quei miglioramenti a cui ognuno può concorrere per sua parte, si fermarono nella morale. Quando poi Esopo parlò di governo, si guardò bene dal disgustare alcun uomo di quello sotto cui il cielo lo aveva collocato, ma insegnò anzi la pazzia, che è riposta nella mania di riformare lo Stato.

Tal è lo scopo della favola della rana e del serpente. Casti per lo contrario prodiga il sno spirito nell'accatastare sotto il velo dell'apologo dei luoghi comuni di sprezzo verso la natura degli uomini e la società, e nell'insinuare quella mortifera filosofia, che divinizzando il caso, e le sue follie, o nna cieca necessità non vede altro negli uomini che la vegetazione dello piante, e il senso degli animali. Non è nn savio, che sotto il velo dell'apologo voglia dare delle lezioni a' suoi simili, e con artificio poetico dando all'istinto de' bruti il linguaggio della ragione mostri quello che la ragione debba fare negli uomini; ma uno spirito traviato, che assomiglia gli uomini ai bruti a fine di far vedere che non passa tra gli uni e gli altri alcun essenziale divario.

DEL VERSO SCIOLTO.

Benchè il verso sciolto sia assai antico in Italia, Cesarotti, Parini e Monti ponno chiamarsene i creatori, come quelli che seppero, ciascheduno in una maniera sua propria, dare a tal sorta di

verso quella varietà e quell'armonia tutta sua particolare, che è necessaria a compensarci del difetto della rima. Prima di essi vi erano stati dei buoni scioltisti dal lato dello stile e della poesia; alcuni, come il Bentivoglio, avevano saputo anche dar cenno di alcune bellezze singolari; tuttavia questo verso non avea ancora ottenuto quella tempera, che costituisce il suo carattere, e non era altro che il verso della canzone o dell'ottava, tolta la rima.

Io oserò dire che la prerogativa del verso sciolto comune all'Inglese ed all'Italiano rende la poesia di queste due lingue emula dei pregi della latina e della greca, comechè non abbia come queste il vantaggio di formare l'armonia colla natura delle sillabe. Tuttavia il verso sciolto (e per esso intendo l'endecasillabo solo, mentre sinora non abbiamo alcun esempio onde asseverare che le altre specie di versi possano sostenersi senza la rima, se non fosse il settenario misto coll'endecasillabo come fecero il Guarini ed il Tasso; quantunque questa mischianza comechè sia graziosa e adatta al genere pastorale non abbia tuttavia quella vera armonia che si trova nel puro endecasillabo) è capace di molte di quelle bellezze che chiamansi metriche, e che gli antichi ottenevano colla quantità dei loro versi, e che lo scioltista può ottenere colla tempra dello stile, la varietà degli accenti, e l'artificio delle pause e dei troncamenti. Onde quantunque il verso sciolto non adegui la maestà dell'endecasillabo epico dei Latini, parmi tuttavia avvicinarvisi di molto, e poter ottenere talvolta un effetto uguale. Coloro che misurano i versi in sè stessi dicono che il nostro endecasillabo è il giambo dei Latini, e hanno ragione se parlano della forma esterna del verso, ma se dell'effetto estetico che produce sull'animo io credo che l'endecasillabo possa avere delle perfezioni di cui il giambo non era punto capace. La rima è sicuramente necessaria per rendere tutta la maestà e la ricchezza di Virgilio e di Omero, e la sua combinazione che chiamasi ottava è la più atta di tutte, come ben sentirono il Poliziano, l'Ariosto ed il Tasso: tuttavia il verso sciolto nelle mani del Monti ha acquistato una magnificenza che per molti riguardi può paragonarsi a quello dell'esametro latino, e valse, come nota Madama di Staël, a rendere l'Iliade con tal colore, che più di tutti si avvicina a quello dell'originale. Io credo che l'endecasillabo sciolto sia sopratutto il verso della traduzione poetica nell'epica, e della composizione nella drammatica: Cesarotti e Monti non furono mai così grandi scioltisti quanto nelle versioni loro: e mentre è quasi al tutto impossibile nel

tradurre seguir le leggi dell'ottava rima, sembra che alla natura del verso sciolto giovi la lentezza e l'artifizio che dee adoperare il traduttore.

I tre suddetti scioltisti hanno dato al verso sciolto un'indole particolare. Quanto è adunque il valore di questo verso che sembra in apparenza sì triviale e sì indiscreto! Monti diede al verso sciolto la maestà epica dell'epopea di Omero; Cesarotti al contrario non riuscì a tradurre Omero; il peregrino e inimitabile artificio del suo stile pareva fatto a bella posta per la schietta e rozza poesia dei canti ossianici. Parini poi diede al suo verso una grazia ed un armonia delicatissima che si confà col genere della satira da lui inventata, e colla sua graziosa ironia. Non parlo dell'Alfieri, il cui verso ha soltanto di nuovo un'arte che tutta si scopre, un affettato laconismo, un certo tuono di esagerazione e di gonfiezza, e una durezza incompatibile col genio della più armoniosa fra le lingue moderne. Egli è chiaro che parlo della sua verseggiatura in generale, e non di alcuni suoi versi separatamente presi.

La ricchezza della nostra lingua in fatto di stile e di metro poetico è tanta, che non la cede a veruna lingua, forse nè meno alla greca. Il verso sciolto, la terza e l'ottava rima sono tre maniere di composizione, ciascuna delle quali ha le sue peculiari bellezze, ed è capace di diversissimi tuoni, come sono il serio e il ridicolo.

Inoltre la nostra lingua, oltre alle sue forme originali, è capace di prendere sino a un certo segno quelle degli altri idiomi sì antichi che moderni: Metastasio, Cesarotti, Monti, Pindemonte, Manzoni, Savioli crearono delle nuove combinazioni, che tutte nel loro genere producono un grande effetto: Chiabrera, Fantoni, Bellotti riuscirono talvolta felicemente a rendere anche belli nella nostra lingua i metri di Pindaro, di Anacreonte, di Orazio, e dei tragici greci nei loro cori, e tutta la passata sperienza ne autorizza a dire che le ricchezze di un tale idioma non sono ancora queste, e che attendono soltanto de'nuovi ingegni per essere tutte poste in mostra.

Il signor Manzoni, a cagion d'esempio, è il primo che ci abbia dato il modello di un verso sciolto veramente tragico; ma egli è sopratutto nella poesia lirica ch'egli si è mostrato uguale ai sommi, e simile a nessuno.

DELLA STORIA

La storia biblica, che ci mostra l'uomo perfetto, la sua corruzione e il modo di ritirarlo alla eccellenza primitiva, è il solo manuale storico necessario alla vita essenziale, cioè morale e religiosa: non il solo scienziato, ma tutti gli uomini hanno mestieri di avere una qualche cognizione di questa storia; e il dotto non è dispensato di farvi dentro studio come uomo.

Ma chi studia i fatti degli uomini sotto il puro aspetto letterario, dee prendere le due suddette storie come due pezzi separati, i quali comecchè compongano un solo tutto non si ponno per umana opera connettere insieme per la mancanza de' nessi, e direi quasi della addentellatura; tantochè coloro che hanno voluto congiugnere insieme queste due storie sono stati costretti a cercare i modi dell'unione in ciascuna di esse, e così a travisarle e corromperle, poichè esse appunto per essere disunite mancano di relazione intrinseca, e il trovato di questa non si può immaginare possibile se non cercato fuori di esse: ora fuori di esse nulla esistendo, ne siegue, che qualunque industria dello studioso per continuare l'interrotta catena tornerà vana al suo intento, e avrà solamente la conseguenza cattiva di guastare la faccia e l'indole naturale di ciascuna di quelle due serie di fatti quale si dimostra per sè medesima.

Crediamo adunque parimente inutile e pernicioso, e il voler cercare nella storia sacra gli elementi della profana, e il voler trovare nella profana que' richiami che la congiungono alla sacra;

conciossiachè da tal pretensione muovono molti di que' sistemi ingegnosi, con cui i fatti si svisano per volerli accomodare al proprio intento, o si mutano in romanzi, o si opprimono sotto un cumulo di congetture; e tutte quelle ipotesi contrarie alla verità rivelata, per cui si pretendono esplicare i primordii delle umane cose: vizi, che comunque oppositi, procedono dalle manie di ridurre gli annali sacri ai profani, o i profani ai sacri, e di volere nello studio di emendare questa storia protendere la indagine oltre il cerchio materiale de' fatti ch' essi racchiuggono.

Per ridurre le due storie negli ordini migliori che idear si possano, si dovrebbono fare due cose: 1° Vietare in ciascuna di esse tutte le ardite induzioni, che eccedono il diritto di congetturare porto dai fatti positivi, e quelle che si oppongono ai documenti dell'altra; 2° Lasciare sotto questa sola ragionevolissima restrizione ampia libertà ai trattatori delle due storie di procedere senza ostacolo nella ricerca dei fatti racchiusa nella sua sfera, senza il vano timore che questa ricerca possa danneggiare altri ordini di verità; perchè come sarebbe assurdo il dubitare che la scoperta degli annali orientali possa infermare le più esplorate parti delle occidentali storie, così ripugna il temere che la discoperta di occulti fatti profani possa nnocere alla fede di quei fatti religiosi, la cui certezza è ora mai dimostrata evidente ed inconcussa.

Studiando in questa guisa la profana istoria se ne verrebbe pure a ricavare una verità, la quale in un certo modo raccosterebbe quella alla storia primitiva dataci dalla religione; verità notata espressamente dal Constant, e che è questa: la maggior parte degli antichi popoli di cui abbiamo notizia racchiudere segni evidenti di una anteriore e comune tradizione, e contenere i frammenti di un' antichissima civiltà maggiore di lunga a quella che que' popoli fruivano. Ma qui si dee fermare il profano storico; e non volere cercare più oltre questi misteri primitivi, o foggiando a ipotesi o piacere, come il Bailly, o tirando a que' generali cenni della storia profana le nozioni della bibbia all'uso di molti teologizzanti filologi.

Una grande importanza di queste due storie è nell'indagine delle origini delle cose, e sovratutto delle nozioni religiose; ed è appunto su questo, che risguardando alli subbietti diversi, ci danno al tutto diversi dettati. Perchè la prima vertendo sull'uomo perfetto, ovvero sul uomo corrotto, ma aiutato dalla rivelazione,

non mostra mai l'uomo sprovveduto delle pure idee concernenti l'esistenza, e gli attribuiti dal Creatore, e il puro culto che se gli deve prestare; laddove la seconda raggirandosi sull'uomo corrotto e destituito di soccorso sovrannaturale ci mostra nelle idee religiose quella progressione, e quello insensibile passaggio dell'imperfezione assoluta a qualche grado di perfezione che è proprio dell'uomo in tale stato.

Il Vico fu accusato ma con ogni ragione dal punto da cui parte nella sua opera rispetto alla condizione primiera degli uomini; supponendo egli che i primi di questi menassero una vita del tutto efferata e priva di ogni notizia sulla religione. Ma se si osserva che il Vico ha voluto richiamare a generali e filosofici ordini la storia puramente umana, si scorge ch'ei doveva partire dall'ipotesi dell'uomo caduto non in un'assoluta (il che egli non dice) ma quasi assoluta mancanza di umanità, qual si era il primo uomo corrotto; e ristrignendosi egli nel puro cerchio profano non può essere accusato di aver voluto entrare nel suolo sacro, chè anzi espressamente dichiara che il suo uomo sprovveduto di culto religioso e sociale non è punto l'uomo primitivo e naturale, ma l'uomo tralignato, di cui ponno anche a' dì nostri rendere simiglianza que' barbari del più infimo grado, che comunemente si chiamano selvatici.

Egli è bene in un dannevole eccesso caduto David Hume, il quale obliando perfettamente i dettati de' libri sacri e volendo descrivere nna storia compiuta della religione prendendo l'uomo dal suo primo nascimento, ha supposto che nella prima loro origine i mortali non avessero religione, e che quindi passo passo ne avessero una falsa, da cui infra nacque la vera. Colla quale maniera di ragionare egli esce da' termini prescritti al profano istorico, e inventa una dottrina apertamente contraria e alla storia mosaica, e a quei lumi consolanti e sublimi, che ci sarebbero suppeditati dalla vera filosofia sui principii dell'umana natura, dove a ragguagliarcene ne mancasse ogni positiva storia.

Ma guardandoci cautamente da simili errori, i quali sono più che puri abbagli scientifici, poichè riguardano i fondamenti della religione e della morale, e ristrignendoci nel ciclo profano, ci sarà lecito il ricercare quali dopo il tralignamento primitivo dell'uman genere fossero le origini delle religioni. Sul che diciamo, che due religioni distinte ebbero luogo in molti degli antichi popoli: quella degli ignoranti, cioè degli assai, e quella dei

dotti, dei filosofi, cioè de' pochi; dalle quali mischiate insieme col processo del tempo ne sorge una terza composta di elementi eterogenei e contradditorii. Le quali due religioni si disformarono l'una dall'altra come la mente umana si diversifica da sè stessa, secondochè ella è dotta, o ignorante.

La religione de' molti fu il politeismo, cioè la moltiplicità di cagioni occulte e parziali rispondenti ai parziali sensibili fenomeni.

La religione de' dotti fu il panteismo. — Si noti che questi dotti erano tali per quanto lo comportava l'indole de' tempi, onde sarebbe assurdo il richiedere da essi il teismo.

Quel politeismo primitivo dovette essere molto meno ornato e bello alla fantasia che quello de' Greci e de' Romani, e molto meno filosofico di quello che riformarono gli Stoici; come quel panteismo dovette essere molto più informe e grossolano di quello degli Eleatici, e de' moderni seguaci di Spinoza e di Bruno.

DE' PROSATORI ITALIANI

STORICI, POLITICI, NOVELLIERI, ROMANZESCHI, ECC.

É naturale, che la prosa nei suoi principii sia disordinata, che lo scrittore ami le digressioni, e sappia poco ordinatamente dar loro luogo; che non ispieghi troppo nettamente i suoi pensieri; che si ravvolga spesso colle idee nelle parole, senza saper bene distrigare le prime, e dare suono armonico al connettamento delle seconde. Tali sono i primi dei prosatori moderni, Montagne, Bodine in Francia, Dante, e tutti i Trecentisti in Italia. Conviene però eccettuare il Boccacio, il quale nel libro delle *Novelle* seppe spiegare i suoi quadri storici col più bell' ordine, e il più raro accorgimento; benchè si debba riconoscere ciò molto essere più facile ne' discorsi narrativi, che ne' filosofici, perchè ne' primi l'ordine della storia presenta un facil filo, che è più difficile a conseguirsi nell'ordine di astratte idee. Onde veggiamo il Boccaccio nelle altre sue opere ove prende a ragionare non essere più ordinato di Dante.

Dante che è il Ferecide della moderna letteratura, come n'è ad un tempo l'Omero, ha colto molto meglio del Boccaccio l'indole della vera prosa italiana. Noi non siamo certo di sì reo gusto da preferire le imperfette prose di Dante all'aurea e compiuta favella del Decamerone, che per la copia, l'armonia, la varietà, la semplicità, l'eleganza è unica ed inarrivabile; ma se si pone mente all'unico difetto di questa elocuzione, cioè al torniamento troppo largo e latino de' periodi, si vedrà che Dante

l'ha evitato ed ha segnata la vera via da seguirsi dai prosatori moderni. Conciossiachè vi sono de' tratti nobilissimi nelle sue prose; eleganze parcamente distribuite, e pompa unita a semplicità e schiettezza; gravità e precisione qual si conviene al filosofo, e nessuno di que'riboboli, di quelle sconce e storpie elocuzioni, che fanno della più parte de' Trecentisti degli scrittori plebei.

Dante piuttosto atteggia tutto quello che dice, che non lo descriva; esso pertanto è non solo epico, ma grandemente drammatico.

MACCHIAVELLI E CASTIGLIONE.

I nemici del Tasso, che censurarono il bellissimo epiteto di *armi pietose* con cui da principio al suo poema, non posero verisimilmente l'animo all'*arma pia* de' Latini, e sovratutto allo stesso modo Italico adoperato dal Macchiavelli, lo stile di cui è eccellente sovratutto per la naturale e nuova collocazione degli epiteti. E il Macchiavelli dice così: « Sono solamente quelle « guerre giuste, che sono necessarie, e quelle armi sono pie- « tose, dove non è alcuna speranza fuora di quella. » (*St. fior.*, lib. V).

Il Macchiavelli è tanto maestro nella scelta degli epiteti, quanto parco nel farne uso. Onde il suo stile ha una semplicità particolare, e anzi una certa incoltura anche dove è più espressivo; e quantunque conciso ed eloquente, talvolta non meno che quello di Tacito, mostra manco di studio e di pompa di esso, e non si lontana mai dalla forma del sermone didattico. E pertanto egli è difficile che nella prima lettura se ne gusti intera la eccellenza, e a lettura reiterata non vi si trovino dei nuovi pregi.

« Rade volte accade che le particolari passioni non nuochino « alle universali comodità » (Macchiav., *St. fior.*, lib. V). Questa breve sentenza basta a confutare tutto il sistema della morale fondata sul piacere, o sull'utile privato, la quale suppone che esso privato vantaggio o diletto per lo più convenga col pubblico.

Il Castiglione nel lib. III, del suo *Cortegiano* tocca come l'uomo si può comparare alla forma, la donna alla materia; come nell'uno signoreggia il principio calido, e nella donna la frigidezza; e altre simili idee tolte dagli antichi, e modellate sul gusto imperfettissimo della loro scienza. Mi meraviglio bensì come il

Virey abbia infrascato il suo trattato *Natura* di tali concetti indegni della fisica moderna e atti solo a produrre un falso sapere.

Non vi sono libri più dannosi alla vera morale, che quelli, i quali per adempiere perfettamente al loro fine ne dovrebbero parlare e ne tacciano; e la fanno tutta consistere nella superficie, come le opere del Macchiavelli nell'ordine politico, e il *Cortegiano* del Castiglione nell'ordine privato. La seconda di queste opere è la cosa più frivola del mondo, appunto perchè l'autore le vuol dare una certa importanza; ma siccome questa frivolezza è propria del volgo mondano, la scrittura che la favoreggia conferisce colla piena dimenticanza della sacra idea del dovere. Il Macchiavelli poi è uno scrittore di prim' ordine per l'acutezza del suo ingegno; e per questo appunto riesce funesto, come quegli che adopra l'arte di una mente finissima per inculcare una vile, e se è lecito dire, plateale filosofia, qual è quella dell'utile.

La morale dei grandi scrittori della Grecia e del Lazio è quella della filosofia, della famiglia, della patria, della pubblica e privata vita; all'incontro la morale degli scrittori Italici del Cinquecento è di palagio e di corte. L'una è imperfetta, manca non pensato di ogni senso, ma almeno grave, solida, naturale nella sua sostanza; l'altra è leggiera, futile, affettata, fondata su artificio di convenzione, e ordinata a niun' altra cosa che ad un frivolo o iniquo amor di sè stesso; l'una è degna dell'uomo e del cittadino, e tende a formarlo tale, quale si può aver migliore nei soli termini di natura; l'altra non si confà ad alcuno, se non a' giullari, e agli adulti fanciulli.

DELLA POSSIBILITÀ E NECESSITÀ
DI UNA CONCORDIA DEI LETTERATI TRA DI LORO
E CON TUTTE LE NAZIONI DEL MONDO.

Se una pace universale di tutte le potenze europee ideata da alcuni scrittori è riputata una chimera, nol dee essere quella di una concordia dei letterati tutti tra di loro, e con tutte le nazioni del mondo. Questo dipende da essi, e purchè il vogliano la cosa è fatta. L'uomo politico può essere indotto dalle circostanze in cui si trova, e dall'indole delle idee che l'occupano a disconoscere la fratellanza degli uomini; ma la coltura del pensiero, le ricerche pacifiche della filosofia, lo studio della religione,

gl'incanti delle lettere e delle arti devono insegnare a chi le coltiva i principii di amore universale, e il debito che hanno tutti i viventi di considerarsi in società gli uni cogli altri. L'indole dell'esercizio del pensiero è come l'indole della vera religione amante, e pacifica. Bisogna però che la viva fiamma di una pura morale, e di una pura fede animino il poeta, l'artista, lo scienziato. Bisogna che si aneli alla comunicazione de' lumi, al commercio delle idee, e si bandiscano i privati interessi, gli amor proprii, le passioni. Che se si concepisce la letteratura con uno spirito pagano, come alcuni moderni hanno fatto, nasceranno nel campo di quello tutte le divisioni e le lotte, che disonorano il campo della politica azione. Dal qual difetto provennero sempre le dispute e le guerre letterarie, che con poco vantaggio delle lettere e delle scienze nocquero sempre all'umanità.

La repubblica adunque delle lettere arricchita dei lumi della morale e della religione del Vangelo deve avere per intrinseche leggi l'amor del vero e l'amore degli uomini; lo scrittore deve servirsi della penna per esprimere con sincerità la sua coscienza; ma la sincera confessione e difesa della verità deve unirsi al rispetto e all'amor degli erranti. Che se in qualche avvenire le divisioni funeste degli uomini nel campo della politica saranno diminuite, avranno gloria i sapienti di avervi contribuito coll'opera loro, siccome il Vangelo ha la gloria di aver educati a tal sapienza gli uomini.

Una certa emulazione tra i popoli è necessaria pel vantaggio delle lettere e delle scienze, attesa l'infermità della nostra natura, com'ella si richiede nelle scuole e nelle accademie. Questa emulazione è conforme al suo fine e amica degl'interessi più elevati, quando sia disgiunta da ogni ombra d'animosità e da ogni sospetto d'invidia. Anelate a rendere la vostra patria degna di comparire colle altre nazioni, o anche di superarla in gloria, in meriti, in virtù; ma questo laudevole desiderio non faccia mai che voi vi mostriate ingiusto, perfido verso i vostri simili, oscuratore, nimico dell'altrui bene. La vostra emulazione sia amore di diventare perfetti, non odio della perfezione degli altri. Solo in tal modo ella potrà giovarvi; poichè l'emulazione è utile allorquando inspira lo studio delle cose ottime, e perciò queste riconosce dov'elle si trovano; allorquando non aspira a involare gli altrui beni, ma a produrne dei simili in sè stessa. Dove regnasse una tale emulazione tra i popoli, ognuno ne avrebbe il

suo pro; e il genere umano, la di cui causa è una sola, senza perdere in un lato acquisterebbe dall'altro.

Alla stessa rivoluzione che si fece nella scienza economica, vuolsi dar luogo nella repubblica letteraria. Altra volta credeasi che la ricchezza e l'aggrandimento di una nazione consistesse nello impoverire e nel deprimere le altre. Su tal principio fondavasi altresì la manìa delle conquiste, che fu la molla principale di alcune antiche costituzioni. Lo spirito del Vangelo allontanò gli uomini da questa pernizie. Lo studio della sperienza loro fece avvisare, che in ciò come in tutto il resto i dettami della morale vanno d'accordo colle esigenze della felicità. Si scoperse che l'opulenza reale d'una nazione e il suo ingrandimento, suppone i medesimi progressi nelle altre. Senza dubbio, lo stesso ha luogo nella coltura del pensiero. Un popolo non sarà mai così grande per sapienza scientifica e letteraria, che quando codesta gloria sarà comune a' suoi vicini.

L'amor della patria sarebbe un delitto, se per averlo, bisognasse odiare, o almeno non amare le altre nazioni. L'amor della patria sarebbe un'infelice forma di orgoglio, se inducesse a vilipendere ogni uomo che non sia nostro concittadino. L'amor della patria sarebbe incompatibile coll'amor del vero, ove rendesse ingiusto e parziale, ove facesse chiamar *bene* e *verità* una cosa solo perchè è nazionale, e *male* ed *errore* tutto quello che spetta ad un'altra nazione. La Provvidenza divide talmente i beni e i mali tra gli uomini, che per grande che sia un popolo, egli dee sempre riconoscere negli altri de' pregi che a lui mancano. I Greci chiamavano *barbaro* tutto il mondo, dalla Grecia in fuori; il che non fa maraviglia nell'epoca del gentilesimo, nello stato d'imperfezione in cui erano la morale e la religione a que' tempi. Ma poichè ne fu rivelato che tutti gli uomini vengono da un solo, e che un Dio s'incarnava e moriva per redimerli tutti, se si rompe la legge d'universale amore, non si può più allegare a titolo di scusa l'ignoranza.

Queste idee non si possono più ignorare a questi tempi, anche da chi ignora la vera religione; poichè la vera filosofia nata da questa è divenuta universale. Ognuno pure lo confessa; ma per una strana inconseguenza, ammettendo il generale principio, v'ha ancora chi non ne soffre le particolari applicazioni. Se un uomo commenda nelle altre nazioni qualche cosa, e mostri come manca alla sua, egli è tacciato di non amare la patria.

Questa gelosia non è però sempre mal fondata. Tutte le cose di un popolo, governo, leggi, scienze, lettere, è il risultato di mille circostanze, e della sua natural situazione. Coloro che vorrebbero a loro talento riformare gli Stati, cambiare le leggi, traslocare le letterature, ecc., mostrano di poco conoscere la natura. Costoro suppongono che un popolo sia indifferente a questa forma di governo od a quella; che non si abbia che a formare astratte teorie, che a ideare delle riforme, per poterla ridurre ad effetto. Ma la sperienza confuta queste imaginazioni.

DEL CLASSICISMO NAZIONALE.

I difensori del *classicismo* nazionale hanno in gran parte ragione quando si oppongono a ciò, che si abbandoni la propria letteratura, che formò già la gloria della nazione, per adottare una letteratura straniera che non è conforme nè ai costumi, nè all'indole, nè alla lingua propria. Il signor Giordani in un opuscoletto su alcune idee di madama De Staël ha fatto sopra di questo delle osservazioni giuste e luminose.

Lo stesso, o ancor più si dee dire dei governi, secondochè avvisano il Maistre e il signor Barante. Tal è in sostanza il principale risultato di tutta l'opera del Montesquieu.

Nulladimeno andrebbe errato colui che in questa verità eccedesse il giusto segno.

Si vorrà forse dire che la religione verace non è adattata a tutti i popoli, che ad alcuni è accomodata la cattolica; ad altri la protestante, come volle inferire il Montesquieu? — Questo è un grave errore; ed è la sorgente di tutte le esagerazioni di questo genere.

Quando si dice che i costumi, le leggi, e tutte le cose di un popolo sono determinate dalla natura e a lui appropriate, non si vuol già intendere che questi ordinamenti sieno perfetti, che l'ordine della natura non sia mai leso, che *tutto quello che è*, sia tale necessariamente, e non possa mutarsi. Sarebbe fatalismo il riputare che tutto nel mondo sia necessario; sarebbe immoralismo il misurare il *bene* e il *diritto del fatto*. Egli è innegabile, che l'ordine delle cose umane è sempre accompagnato da alcuni disordini, a' quali si vuol rimediare.

Il male e l'errore può in forza dell'abitudine acquistare una certa affinità colla natura degli uomini; ma per questo non si

dee già lasciare ad esso libero il regno, e non tentarne la riforma. Ne siegue soltanto che tali riforme non si devono precipitare ed eseguire con violenza; ma dolcemente, insensibilmente introdurre. Il tempo, dice Bacone, è il più grande degli innovatori; e chi vuole innovare per il bene, dee appigliarsi sopratutto agli aiuti, all'influenza del tempo.

Ogni nazione dee mantenere il governo, che la natura le ha compartito. Questo governo è il migliore, appunto perchè è il frutto delle circostanze, il risultato di molte complicate cagioni, ed è connesso alle opinioni, accomodato al clima, confortato dalle abitudini. La forma del governo è indifferente, purchè il bene, che ne procede sia maggiore del male. Lo stesso si dica delle leggi. Ma se nel codice, o nella costituzione vi fossero degli elementi assolutamente innaturali, si dovrebbe forse questi legittimare colla sola ragione che esistono? Dietro a questa idea si dovrebbe dire che la schiavitù degli Iloti, l'omicidio dei vecchi e dei fanciulli, lo spirito conquistatore, le comunità delle donne, gli usi inumani e immorali, gli statuti ingiusti, le superstizioni religiose, tutto fosse legittimo e buono, perchè ebbe luogo; e lo stesso proclamar si dovrebbe del despotismo di Obbes e dell'anarchia di Rousseau quando per mala ventura venissero ad effettuarsi.

Non vi ha dubbio che quando vi hanno di tali vizi negli ordinamenti politici di un popolo, essi si debbano riformare: non con rivoluzioni violente, per cui i mali sottentrano a' mali, e si peggiora spesso invece di migliorare, ma con blandi e prudenti trattamenti; come vuolsi fare appunto per correggere i difetti degli individui nella privata educazione.

Il Cristianesimo, come osserva il C. Maistre, è di tale natura, che produce nel modo più sicuro e pacifico queste beate riformazioni. Infatti la religione è la molla più efficace dell' uomo e l'agente più universale, che trae con sè tutto il resto.

Sarebbe perciò un grande errore in filosofia e un gran delitto nell'azione il confondere il *giusto* col *fatto;* e un tal sistema è non meno contrario alla diretta sperienza, che al dogma di una correzione primitiva insegnata dalla rivelazione nella causa, e nei suoi effetti della sperienza medesima.

Montesquieu ubbidiva all'infelice spirito del suo secolo quando proclamava che la religione vuol essere diversa secondo i popoli ed i climi; quasi che la religione fosse un semplice affare di politica, e tutte le religioni siano *vere* o tutte *false*.

Lo stesso si dica della morale.

Quando perciò havvi in un popolo qualche cosa che si oppone alla verità religiosa e morale, nessun dubbio che ciò si dee riformare; e che è possibile e benefica una tal riforma.

La riforma religiosa e morale de' popoli operata dal Cristianesimo è una prova sperimentata dalla possibilità e dalla bontà di tali riforme.

Ma tutto quello che non concerne la sostanza della morale e della religione, non si vuol cambiare quando è determinato dalla tempera di una nazione, e si vede stabilito dall'ordine della natura. Perciò la forma dei governi e infinite modificazioni accidentali delle leggi variano, e variar debbono secondo i tempi e i paesi. Perciò nel campo stesso della vera religione, la disciplina non vuol essere in ogni cosa da per tutto la stessa. Perciò nella letteratura la sostanza del buon gusto, per ogni dove la medesima, veste mille forme e mille accidentalità differenti.

In poche parole, la sostanza è una da per tutto; gli accidenti variano da per tutto. Non è meraviglia che ciò abbia luogo delle cose umane, poichè così succede riguardo alla stessa umana natura in rispetto al fisico che al morale.

Per tal modo si conciliano le due suddette apposite sentenze, l'una delle quali vorrebbe tutto cangiare, e l'altra vieta che nulla si cangi.

Questa dottrina si può applicare alla letteratura. Ogni nazione ha in questa il suo genio particolare, determinato da tutte le circostanze sue particolari. Voler trasportare la letteratura di una nazione in un'altra, è lo stesso che il voler cambiare l'indole della nazioni. Si dee dunque lasciare a ogni letteratura il suo proprio colore. Ma da questa non ne siegue che ogni riforma nelle lettere debba evitarsi; e che con senno e prudenza non si possa qualche elemento di una letteratura trasportare in un'altra. Ciò succede alloraquando questo elemento particolare di letteratura non è attaccato a una tempra, a un suolo particolare, ma piuttosto a quello che forma o dee formare il carattere di tutte le nazioni. Abbiamo veduto come la vera religione e la vera morale, cioè il Cristianesimo, siano accomodati a tutti i luoghi e a tutti i tempi, e come si possa con felice esito operare siffatta comunicazione, ov'ella non abbia ancora luogo. Ove adunque si tratti di riformare la letteratura giusta l'indole del Cristianesimo, rendendola cioè vie più conforme a quest'indole, inspirandola collo senno della

morale e della religione, nessun dubbio che tutte le letterature siano capaci di tale riforma; benchè questa riforma prenda un colore particolare in ogni diversa nazione, siccome la stessa lingua prende tinte diverse sotto le penne dei diversi scrittori.

Essendo dunque la vera religione e la vera morale appropriata a tutti i popoli, ogni letteratura può ricevere senza sformarsi e perdere il suo volto nativo quelle mutazioni, o per meglio dire que'progressi che derivano dall'indole del Cristianesimo.

Lo studio degli antichi classici rimesso in piede alcuni secoli sono, introdusse nella letteratura come molte bellezze, molti difetti e molti pregiudizi. Alcuni rari ingegni seppero esimersi da questa storta, perchè servile imitazione, e inspirandosi pur anche ai gentili fonti, servarono l'indole della nuova letteratura nata dal Cristianesimo.

CLASSICISMO E ROMANTICISMO.

Una gran contesa letteraria regna al presente tra il classicismo e il romanticismo. Lasciando gli eccessi, in cui alcuni difensori di quest'ultimo sistema incepparono, non si può negare che non abbiano essi tutta la ragione; poichè la loro tesi si riduce a questo: doversi le regole della letteratura misurare non dalla servile imitazione dell'arte, ma da quella della natura; e non doversi soltanto studiare la natura separata e sola, ma sopratutto la natura perfezionata dal Cristianesimo.

Alcune nazioni furono dalle loro circostanze condotte a imitare più di altre gli antichi; altre si mantennero più scevre da una servile imitazione.

Or perchè non sarà egli lecito e buono il ritrarre da certe nazioni lo spirito d'indipendenza letteraria; l'imitare non già esse, ma il loro spirito, l'arte di essere inspirato dalla morale e dalla religione, facendo però quindi di ciò profitto in guisa consentaneo al proprio genio nazionale?

Non si tratta d'imitare in Shakspeare, in Goethe, in Calderon, quello che havvi in questi autori di nazionale, di determinato dal tempo, dai paesi in cui vissero. Il signor Schlegel e parecchi altri valorosi critici errano in questo, che non distinguono lo spirito del romanticismo dalle peculiari sue forme; in difetto di che la loro critica tende più tosto a far sottentrare un nuovo classicismo all'antico, che a rappellare i letterati alle lezioni immediate della

natura. Il signor Manzoni ha, a parer mio, tra i poeti moderni colto il vero segno, e saputo approfittarsi del talento romantico, conforme all'indole dei tempi in cui viviamo. Il signor Trognon osserva come il romanticismo di questo illustre non è una fantasmagoria, come molti intendono per quelle parole di romànticismo. Ai tempi in cui vissero Dante, Lopez, Shakspeare erano adattate alcune idee che nol sono più al presente; e coloro che volessero imitare servilmente questi magni poeti si mostrerebbero ai nostri tempi magri scrittori. Non è, bisogna attentamente notarlo, non è questa o quella peculiare forma di maraviglioso, questo o quel genere di ingegni e di strumenti poetici che forma il romanticismo; ma è lo spirito che detta codesta forma, spirito sempre uno e lo stesso che si esprime diversamente secondo i luoghi, i tempi, le circostanze. Noi non osiamo dire che un alto ingegno non potesse a'nostri tempi riprodurre qualche cosa di consimile a quelle forti imaginazioni, e riuscire in armonia con sè stesso e colla natura; la riserva che si dee avere nel determinare la futura carriera delle letterarie creazioni fu ottimamente conosciuta dal signor Manzoni, che l'adopera nelle sue lettere sulle due unità. Ma quello che io credo potersi accertare, si è che tali finzioni non riusciranno mai poetiche quando saranno il fruttô di una servile imitazione, e non il getto spontaneo della natura.

SE SI POSSANO O SI DEBBANO TENTARE

NUOVE VIE IN LETTERATURA.

Lo spirito della poesia accomodato all'èra del Cristianesimo, è lo spirito del Cristianesimo stesso; cioè moralità profonda, semplicità, sublimità, infinito di religione nelle idee e nei sentimenti.

Un nuovo genere di materie poetiche dee necessariamente ingenerar nuove forme; poichè l'espressione è determinata dal concetto. Quindi è che l'èra cristiana creando nuove idee e nuovi sentimenti, creò nuove lingue, nuovi metri, nuovi generi di poesia, la rima, l'epopea di Dante, l'eloquenza dei Padri e del Bossuet, il dramma di Lopez, di Calderon, e di Shakspeare, e altre molte specie di componimenti, che non hanno ancora denominazione precisa, perchè non trovano esempi tra gli antichi. Le forme di queste nuove letterature devono sentirsi dall'infinito della materia; il

dramma storico sì vasto e sì rilevante non può più rinserrarsi tra i cancelli del dramma classico.

La baronessa di Staël vuole che si tentino delle vie nuove in letteratura; desiderio giustissimo, ma che potrebbe tuttavia nella sua generale enunziazione essere pernicioso, seducendo i giovani e confidenti ingegni, e adescandogli senza cagion naturale a imaginare nuove vie, vale a dire nuovi traviamenti del buon gusto.

Per quel genere di opere in cui non si tratta di dir nulla di nuovo e di peregrino, non di far procedere l'umana conoscenza e aumentare il tesoro de' trovati e de' lumi, ma solo di accomodare al bisogno de' giovani e di que' adulti lettori, la cui precipua occupazione non è lo studio, le belle e chiare verità che sono ormai poste fuori di dubbio, e che ancorchè divenute trite sono pur utili e necessarie a tutti, si dovrebbero invece di comporne delle nuove, rimetterne solamente in luce e voga le antiche. Così, a cagion di esempio, in luogo di quelle mediocri compilazioni così dette logiche, rettoriche instituzioni di filosofia, che sono ai dì nostri cresciute a un numero infinito, e nelle quali spesso manca il buon ordine, la giustezza delle idee, e quasi sempre la bontà dello stile, e che come parti di spiriti mediocri sono piene di una mediocrità sì tediosa, io amerei che si mettessero in mano a' giovani gli ottimi volgarizzamenti che il Segni ed il Caro ci hanno lasciati de' libri di Aristotile; e ove le traduzioni mancano, che in vece di compor libri nuovi, si mettessero gli ottimi intelligenti della nostra lingua a voltare in esse le opere antiche, attenendosi sovratutto all'ottima maniera che i due precitati scrittori adoperarono in sì fatta materia. Conciossiachè que' buoni antichi non saranno mai superati nella squisitezza del buon senso, nella sanità del giudizio e nella perfezione dello stile didascalico; e i pochi errori che si trovano ne' loro scritti, ponno di leggieri essere emendati; e quello che vi manca, non appartiene per lo più a quell'ordine di cognizioni che si vogliono alla prima educazione di ogni uomo e all'instruzione di tutta la vita per la classe più numerosa. Senza che, egli è strano che si creda potere un trattato elementare di rettorica o di morale, compilato da uno spirito mediocre, vincere il lavoro di quegli privilegiati spiriti, come di un Aristotile o di un Tullio, perchè forse in quello s' introduce bene o male alcuna cognizione, il cui acquisto fu posteriore agli scritti dell' Autore greco e romano. Perchè nel primo insegnamento quello che rileva si è non il dire tutto, ma il dire

chiaramente, compitamente quanto si dice; il dirlo con quella convenienza ed economia di concetti e di stile, con quella chiarezza e proprietà d'idee e di frasi, insomma con quel fino artifizio che per quanto paia più semplice, tanto è più squisito e malagevole. Le composizioni elementari sono forse le più difficili di tutti, tantochè si può dire che non poco i mediocri, ma molti chiari autori moderni, celebri per novità e profondità di concetti o di trovati sarebbero pure stati inetti a comporre delle scritture a uso degli studiosi così perfette, come sono, per esempio, alcune opere di Marco Tullio. Il senno è solamente triviale e mediocre nelle menti mediocri; e infatti quando è tale, non sembra meritare molta stima; ma negl' incliti intelletti egli è sì compito, sì fino, sì inteso, e mette cotanta luce, che non manca di un non so che di peregrino tutto suo proprio. Senza che, molte parti degli scritti degli antichi per essere trovate nuove anche a' dì nostri, non vogliono che essere meglio lette e studiate; e se la novità non vi è tanto come in molti moderni, egli è per questa ragione che quanto era nuovo duemila anni fa, non lo è più di presente; che la novità di que'testi antichi non si divide mai dal senno e dalla giustezza; e che ella manca infine di quella spezie di linguaggio faceto, e starei per dire di pretensione, che è la sola novità di molti scritti moderni; tantochè si può dire che quelli si reggano in un modo al tutto contrario di questi; che dove gli uni esprimono anche le notizie più peregrine con semplice, quieto ed equabile favellare, gli altri s'ingegnano colle novità e stranezze della forma di render belle, nuove le idee più grette e più viete. Tutte le quali cose dimostrano, che dove trattasi della prima sapienza, il primo studio dee farsi dopo la natura sovra i libri degli antichi, e che se questi studi riescono comunemente sì male, egli è perchè, dopo avere sbandita la natura, essi veggono fatti su'lavori mediocri: e non si vede che la mente di un giovine acquisterebbe più dalla lettura di alcune pagine di Aristotile o di Cicerone voltate in buon italiano, che da tutti quegli scipiti autori, che si cacciano di forza nelle loro memorie.

DELL' UNITÀ DI TEMPO E DI LUOGO

NELLA POESIA DRAMMATICA, NELLA TRAGEDIA, NELLA COMMEDIA E NELL'ELOQUENZA SACRA.

La pittura individuale dei caratteri essendo un distintivo della poesia drammatica, ne conseguita essere opposte all'eccellenza del dramma le unità di tempo e di luogo. Queste infatti tolgono il campo di dipingere l'individuo, e costringono il poeta a ritrarre solo quel tanto dei loro personaggi che è necessario al processo dell'azione. Onde più di una volta vedesi il poeta che segue una sì antipoetica legislazione darci piuttosto delle passioni astratte personificate, che dei personaggi viventi.

Se questo difetto si mostra nei tragici francesi, quantunque l'ingegno di Racine primeggi col vincerlo quanto è possibile fra i cancelli in cui si mette, esso sopratutto si mostra nei drammi di Vittorio Alfieri. L'ingegno di quest'uomo poco per natura poetico, tendente a un'unità e a un rigore di volere e di carattere opposto alla natura dell'immaginazione, esagerò talmente l'unità drammatica, che a quello di tempo e di luogo ne aggiunse un'altra da lui concepita, per cui escluse tutto quello che non era *storicamente* necessario al processo dell'azione; confondendo così l'arte della mera realtà che il buon meccanico siegue nel fare quanto può semplici le sue macchine, il cui risultato è *l'utile*, coll'arte della poesia, il cui fine immediato è *il diletto*, e il diletto dell'immaginazione. Da questo abolimento di ogni episodio, da questa tensione rigorosa a un'unità assoluta, ne nasce quell'indole al tutto astratta e generica che il signor Sismondi ha osservato nei personaggi Alfieriani. La cagione di questa falsa poetica non si può però tutta attribuire alle facoltà naturali dell' Alfieri, il quale sebbene non fosse gran poeta, avrebbe potuto riuscire almeno in alcune parti miglior poeta di quello che fu, se non avesse voluto sottoporre alla tirannide della sua volontà persino lo stesso suo ingegno poetico. Il Saul, e alcuni pochi tratti delle altre sue tragedie, in cui egli medesimo confessò di aver alquanto deviato dalla sua regola, possono additare come egli avrebbe potuto esser un tragico più grande, se invece di consultare sempre in poesia l'impulso del suo carattere, si fosse abbandonato a quello della sua fantasia.

La commedia aggirandosi sui fatti comuni e privati della volgare vita può meglio acconciarsi all'unità di tempo e di luogo; e forse per tale componimento queste due unità non sono più arbitrarie, ma dettate dalle leggi estetiche. Il motivo di questo si è che essendo molto ristretto il campo della commedia, e individuali per natura le sue azioni, non fa bisogno di molto estendersi nel tempo e nel luogo per potervi dipingere gli individui.

L'uso di dividere ne' panegirici la materia di cui si tratta in alcuni punti di astratta osservazione sulla vita del personaggio su cui veste il discorso, come per esempio, sovra alcune delle doti del suo animo, ecc., a cui come intorno ad un centro si riducono quindi le sue precipue azioni, assomiglia assai alle unità di tempo e di luogo nella tragedia, e come queste sono opposte alla natura della poesia drammatica, così quello lo è alla natura della eloquenza oratoria. L'unità naturale e vera del dramma è quella dell'azione; l'unità naturale del panegirico e dell'orazione funebre è quella dell'individuo. Tutto il resto è meramente artificiale e contrario a questa essenziale unità.

Infatti chi crederebbe che le unità di tempo e di luogo nella tragedia si oppongano all'unità d'azione, bene intesa? — Eppure ciò sarà chiaro definito qual sia la vera unità di azione, e che cosa a lei si richiegga. Ora basta il leggere una tragedia di Shakspeare per avvedersi che l'unità poetica della sua azione risulta dalla concatenazione di tutte le parti senza alcuna lacuna, dall'evitare il poeta ogni salto, dal far camminare gradatamente i fatti in quel modo pieno, vivo e parlante ch'essi hanno nella natura. Ora le unità di tempo e di luogo costringono il poeta a trasandare tutte queste regole, a stiracchiare gli eventi, a cadere nell'inverisimile, a far dei salti enormi, a evitare le tinte e le progressioni insensibili, a sopprimere in somma la più gran parte di quelle cose da cui deriva l'armonia dal tutto, e dall'armonia l'unità.

Bossuet nelle sue orazioni funebri non parte la vita de' suoi personaggi, non ne sminuzza i fatti, ma li narra con una viva ed energica elocuzione, li percorre rapidamente, senza ometterne l'individuale pittura. Egli è vero, che fa presiedere alla vita umana che rappresenta una grande verità morale e religiosa; ma questo non fa che aggiungere un nuovo pregio al genere, senza torre quello che è essenziale, cioè che la nativa esposizione dell'individuo e il compiuto spiegamento della sua vita.

DEL CLASSICISMO LETTERARIO DE' NOSTRI GIORNI.

Tacito chiama *incuriosa suorum aetas* (Agric. I) il tempo suo. Queste parole, nello stesso senso in cui le proferiva quel grande storico, si possono attribuire al *Classicismo* letterario de' giorni nostri, e ne sono la migliore confutazione. Poichè se Tacito voleva che la Storia intendesse sopratutto a riferire le geste del proprio tempo e paese e seguire in ciò il costume antico (*antiquitus usitatum*), perchè non dee dirsi lo stesso della letteratura ? I classici vorrebbono che il poeta, lo spettatore e il leggitore uscissero tosto dell'evo moderno in cui vivono, delle memorie che hanno sotto degli occhi, delle lingue che parlano, della religione che professano, delle civili costituzioni a cui appartengono per ricacciarsi nei tenebrosi tempi dell'antichità, nel picciolo spazio della Grecia e di Roma primitiva, e così rintuzzare il sacro entusiasmo della natura e incepparsi colle pastoie di un' arte arbitraria; poichè l'arte e le regole della natura hanno tutte le spontaneità e le facilità di questa; e basta il mettere allato Shakspeare a Racine sì riguardo alla forma che alla materia per vedere a quale dei due la vera arte naturale sia caduta in sorte. Per tener buona la suddetta regola del classicismo che deggiansi solamente trattare dei soggetti antichi, bisogna inoltre rinunziare non solo all'estro e alla spontaneità del poeta, al maggior piacere del leggitore, ma eziandio in parte al fine della poesia, che è l'utilità religiosa e morale. Se Bossuet disapprovava Santeuil ne' suoi usi mitologici, l'uomo di gusto non può meglio dare il suo voto a una poesia in gran parte di convenzione, nè il moralista a una poesia che ci parla di uomini con cui non abbiamo più relazione alcuna, e che per la lontananza del tempo non ci paion quasi più uomini come noi, di città, di nazioni, di cui al presente più non sussistono che le ruine. Egli è a quella storia del medio evo, che è la base della moderna e di cui conserviamo in noi medesimi tutte le traccie ed i frutti, come un figlio ha nelle sue membra la testimonianza del suo padre, egli è a questa storia che per senso di gratitudine, per fine di ammaestramento, per ottenere una profonda commozione morale e un piacere spontaneo di poesia, che noi dobbiamo ricorrere.

Egli è l'uso appreso dall'infanzia, la lunga abitudine del clas-

sicismo che fa parere a parecchi valentuomini naturali, e da non oltrepassarsi le regole fittizie di questi sistemi. Questo è uno dei pregiudizi dell'infanzia. Assuefatti a Sofocle e a Racine, educati a non veder nulla di bello fuori di questo, appoco appoco il callo si forma ad ogni altra bellezza; e quando si viene nel seguito in cognizione di queste, la loro novità ribatte l'inveterata abitudine. Ma se per distinguere i pregiudizi e gli abiti artificiali dalle inclinazioni della natura si ricorre in morale a due metodi: 1° all'analisi delle inclinazioni medesime; 2° al consenso del genere umano, perchè nell'estetica non varrà il metodo istesso?

Le bellezze molte e reali che si trovano nei capi della classica letteratura servono tuttavia a dar un colore di verità ai pregiudizi di questa scuola. Si dice che Racine ha tutte le bellezze di Shakspeare senza averne i difetti; e si conchiude che il sistema di Racine è il solo buono: ed essendo incontestabile che Racine ha delle grandi bellezze e Shakspeare dei difetti, non si va ad esaminare più innanzi, e si ammette il sofisma.

Quella che è più strana nelle suddette regole dei classici, si è la sua contraddizione al corpo intero del sistema. Non pretendevano essi i classici di essere perfetti imitatori degli antichi? Or appunto volendoli servilmente imitare non gli imitano; poichè gli antichi non furono imitatori, ma creatori. Il solo poeta romantico è un verace imitator degli antichi, appunto perchè non li imita, ma imita solamente la natura in sè stessa non ne' suoi ritratti, e segue solamente le sue leggi immutabili. — Di più; quando si vogliono soltanto trattati nella poesia e sopratutto nella drammatica dei soggetti antichi, si fa precisamente il contrario di quello che fecero gli antichi. Così veggiamo che Tacito per imitare gli antichi, e far ciò che era *antiquitus usitatum*, volea che si scrivessero le geste degli illustri moderni più tosto che quelle degli antichi, perchè gli antichi avevano così fatto e non erano iti in cerca delle geste dei più antichi. Così il Macchiavelli, d'ingegno (benchè non di carattere) non inferiore a Tacito, commentando filosoficamente T. Livio, non arreca meno ad appoggio della sua dottrina degli esempi moderni che degli antichi; e quando volle scrivere una storia, scrisse quella della sua patria, come Tacito avea scritto quella de' suoi tempi e de' vicini, e non degli antichi; e così imitò pure Tacito biografo di Agricola nel farsi biografo di Castrucci-Castracani; esempio seguito pure dal Montesquieu quando scrisse la vita di Ludovico XI e l'elogio del

maresciallo di Brunswich (1). Così adunque se i classici volessero veramente imitar gli antichi, non dovrebbero trattare dei soggetti

(1) È un'inconseguenza pure della classica educazione il far leggere a'fanciulli le storie antiche di nazioni da noi per ogni parte alienissime prima della storia patria. Il Giordani l'ha osservato. I fanciulli ebrei imparavano a leggere nella Bibbia, cioè nella storia della loro nazione, e io pongo al certo che i Greci leggessero prima Tucidide degli storici delle estere nazioni. Quanto sono profondi e durevoli i primi sentimenti che si ricevono nell'età fresca e tenera della vita! E perchè spendere queste sì vive sensazioni nel far prendere amore a dei popoli che più non sono, alle loro leggi o ai loro costumi che spesso ci sono nocivi? Perchè non invece consacrarli alla patria? E lo stesso si dica della letteratura; perchè empiere i capi teneri dei fanciulli di idee mitologiche, e non far leggere loro la Bibbia, il Saul, l'Atalia e il Paradiso perduto?

La nostra santa religione e la nostra patria, associate a tutte le nostre reminiscenze e ai primi piaceri intellettuali dell'infanzia, sarebbero il capolavoro dell'educazione. Quest'*associazione dei primi piaceri della vita a' suoi doveri*, mi pare il canone più essenziale dell'educazione, e certo preferibile a quello di Rousseau, secondo il quale *il piacer solo*, ma non *il dovere*, dee entrare nella prima educazione.

I sentimenti dell'infanzia danno a quello a cui si attaccano un tal valore per tutta la vita, che possono persino impedire nel seguito che si abbandoni un riconosciuto errore. Il Sismondi ha perciò noverati tra gli altri i pregiudizi dell'infanzia. Si scorgono bene spesso tra coloro che non sono cattolici delle persone adulte, col dubbio nel cuore intorno alla verità delle loro credenze, o anzi con qualche cosa di più, e che pure sono tenuti dalle abitudini dell'infanzia in quello stato medesimo che li tormenta, lungi dal vero. Tanta è dunque l'importanza di associare la verità e la virtù a quelle fanciullesche sensazioni, che con tanto incanto poscia si affacciano allo sguardo affannato dell'uomo adulto.

Si allega che il buon gusto si trova solo negli antichi. Falso. Le principali nazioni della moderna Europa hanno i suoi libri nazionali di ottimo gusto, adattati alla gioventù; che se alcune ne vanno prive, l'allegazione non vale per le altre. Non abbiamo noi Italiani le odi sacre del Manzoni, che non la cedono per certo a quelle di Pindaro? — E poi riguardo alla storia, è egli tanto difficile il comporre in pura favella alcune brevi storie nazionali? — Ma facendo leggere gli antichi, si fanno studiare le loro lingue. — Fate pur leggere adunque degli antichi quanto è necessario a studiarne le lingue; sceglietene i pezzi migliori, e più d'accordo colla sana morale; ma nello stesso

antichi, ma de' moderni, di quelli che appartengono al nostro medio evo, come i Greci poeti trattarono ne' poemi e sulle scene la storia del loro.

tempo per gli stessi motivi non lasciate che si negligenti nell'infanzia la natia favella, la sana morale e la vera religione. — Le storie antiche sono più proprie e dilettano i fanciulli. — Che siano proprie a dilettarli, lo concedo se si parla di qualche pezzo staccato degli antichi storici; ma sostengo che ugualmente tali estratti si ponno fare dei moderni. Qual è il fanciullo che legge tutto un corso di storia greca o romana negli originali? Bisogna far de' compendii e degli estratti; e ciò non puossi riguardo a' moderni? E non puossi nella storia moderna scegliere quello che è più atto a dilettarlo ed istruirlo, e metterlo nella forma più acconcia? Quale storia più propria a dilettare ed istruire nella virtù e nella religione della storia biblica e di molti tratti della storia ecclesiastica? — Inoltre la biografia è ancor più proporzionata a dilettare ed istruire i fanciulli della storia pubblica; e qual campo più fertile a ciò della storia sacra e degli annali del Cristianesimo? E ogni nazione non ha ella i suoi prodi, i suoi buoni principi, i suoi benemeriti, i suoi eroi, le di cui azioni di umanità e di amor patrio sono proprie ad empiere i giovani petti della viva fiamma della virtù?

Bossuet e Fénélon videro queste verità, e se ne valsero nell'educazione. Il primo compose ad uso del suo alunno il suo capolavoro, che quantunque poco adattato alla capacità del suo alunno, ci mostra tuttavia quali fossero le sue idee. Fénélon, è vero, sedotto dalla sua ridente immaginazione e dalla stessa educazione ch'egli avea ricevuta, fece troppo uso della mitologia; ma con quanta prudenza non se ne valse! e con quanta religione la temperò! Se non che vi avea forse per essi una scusa; ed è che a que' tempi non vi erano ancora nella francese letteratura de' buoni libri poetici composti alla scuola cristiana. Il Telemaco poi fu composto per uso del duca di Borgogna dopo finita la sua educazione, cioè quando l'uso della mitologia non potea più essere pericoloso per lui; e si dee anche osservare che Fénélon non potea trovare più acconcio piano di quello per vestir di forme poetiche le instruzioni politiche e morali che volea dare al suo allievo. — Riguardo alla storia, sì Fénélon che Bossuet non omisero nel loro piano di educazione la storia moderna.

L'educazione poetica ideata dal Bossuet e dal Fénélon è la vera; quella del Rousseau non ha del romanzo solamente la forma. La prima fu inspirata dall'ingegno più alto unito al buon senso, e fu coronata dal successo; la seconda è una chimera ideale, un sogno, una strana utopia. Il duca di Borgogna è un personaggio storico, che fu l'ammirazione del suo secolo e lo sarà dei venturi; Emilio non fu mai

DE' SOGGETTI A TRATTARSI
NELLA NOSTRA LETTERATURA.

Si concede che il poema epico per *interessare* dee esser tolto da qualche soggetto nazionale; perchè adunque ad ottenere questo *interesse* nel dramma si siegue una regola contraria?

Del resto quando noi diciamo che il poeta drammatico dee scegliere de' *soggetti moderni*, noi non vogliamo parlare de' *soggetti recenti;* diciamo *moderni* per opposto agli antichi: s'intende che noi parliamo di que' tempi, che sono a noi quello che i tempi trattati dai Greci nei loro drammi relativamente ad essi, cioè del nostro medio evo.

Dicemmo, che il trattare nel dramma de' soggetti antichi diminuisce l' effetto della poesia; si allegheranno parecchie tragedie commoventi tratte da soggetti antichi; sia pure che commovano; ma 1° commuoverebbero ancor più se fossero moderni; 2° se commovono molto egli è perchè il poeta violò la regola, che la pittura drammatica dee essere fedele alla storia, benchè ideale (il che non si esclude); onde i nostri poeti classici vedendo che ritraendo i soggetti antichi collo spirito dell'antichità riuscirebbero poco a commovere, presero il partito di torre ai loro drammi ogni colore storico, e di adattarli ai colori moderni, come fecero Metastasio e Racine, o di farli di nessun colore reale, ma di dipingere gli uomini in genere, come fecero l'Alfieri (tolto *Saul*), e spesso Voltaire. Il Guizot fa questa osservazione paragonando la *Zaira* di quest'ultimo all' *Otello* dello Shakspeare. Ma non è questo un darsi vinto, e il trascurare una regola naturale per seguirne un' artifiziale e arbitraria?

Non è già che i soggetti antichi si deggiano al tutto escludere; egli è vero che ben trattati non producono i forti effetti dei soggetti moderni; ma tuttavia per altri riguardi, quando siano trattati collo spirito dell'antichità, ponno essere dilettevoli e vantaggiosi. Il *Coriolano* e il *Cesare* di Shakspeare non producono certo

fuori del suo libro. — Se si vuole edificare una buona pedagogia, bisogna allo studio degli antichi ricorrere a Fénélon e al Bossuet; l'educazione data da essi a dei principi, può colle debite modificazioni applicarsi a tutti gli uomini.

un effetto che possa paragonarsi a quello del *Macbetto*, del *Riccardo III*, dell'*Otello* e del *Re Lear;* ciò non ostante, se muovono molto meno l'immaginazione, parlano più allo spirito, e sono dei quadri istruttivi di storia antica. Il nome greco, e ancora più il nome romano (1) possono ancor vantaggiosamente comparir sulla scena, quando siano accompagnati da tutta la lora maestà; quando tali drammi siano la fedel pittura del magnanimo carattere di quei popoli. Per dipingere il cuor dell'uomo e il suo carattere nazionale in modo che penetri in noi e s'immedesimi con tutti noi stessi, bisogna dipingere l'uomo moderno; ma quando si tratta di rapire soltanto colla grandezza e la forza del carattere, e di eccitare con esso non la sensibilità, ma l'ammirazione, gli antichi e sopratutto i Romani ponno ancora servirci; tanto più che i Romani sono più legati alla storia moderna dei Greci, i quali sono al tutto da noi separati si per la loro soverchia antichità, come per l'indole dei tempi in cui viveano, e il velo mitologico attraverso a cui li vediamo; e noi possiamo valerci dei Romani, come i Romani poeti si valevano dei Greci. — In tal senso, sono apprezzabili più di tutte le altre tragedie classiche, la *Virginia* dell'Alfieri, e sopra tutto le varie tragedie veramente romane, se non forse alcun poco eziandio spagnuole del Corneille.

Dal novero però dei soggetti antichi intrattabili con pieno successo dai moderni poeti, io eccettuo i soggetti biblici, che quantunque per tempo i più antichi di tutti, hanno, atteso la religione, una profonda e naturale relazione con noi. Il Cristianesimo infatti che è la nostra religione *naturale*, è talmente unito al Giudaismo; la Bibbia è talmente il libro del nostro spirito e del nostro cuore, ed è adattata a tutti i tempi ed a tutti i luoghi, che le gesta in essa contenute hanno dal lato della religione una fratellanza colla

(1) L'ingegno pieno di gusto e di sagacità del Shakspeare vide assai bene che tra le geste antiche, quelle dei Romani sono pressochè le sole capaci per la loro unica grandezza di destare ancora ai tempi moderni un grande interesse drammatico. Onde trasse dalla storia romana le tre sole tragedie che compose su dei soggetti antichi. Non parlo di *Tevilo* e *Cresciala*, nè di *Timone d'Atene*, poichè questi due drammi non sono propriamente dette tragedie. Il primo è una parodia; il secondo una specie di commedia, che si avvicina molto al genere di Molière, e può nel suo genere emulare il *Misantropo.* L'una e l'altra sono due creazioni comiche nella loro specie, e che caratterizzano una faccia diversa dell'ingegno di Shakspeare.

nostra natura moderna, che manca al rimanente della storia antica. Onde i soggetti biblici quando saranno trattati collo spirito di religione, come fecero Racine e l'Alfieri, saranno sempre di altissimo effetto per tutti gli uomini, e sopratutto per li cristiani. Ed è in vero particolare che il *Saul* e l'*Atalia* siano le due sole tragedie dei loro autori che svestano più o meno l'indole del classicismo, e abbiano disarmata per un momento la profondamente severa, benchè alquanto esagerata critica del signor Schlegel.

I soggetti desunti da nazioni per luogo da noi remote, si possono pure con buon successo trattare. Esse mostrano umanità delle nazioni cristiane che riconoscono la fratellanza di tutti gli uomini qualunque sieno, e piangono sulle sventure del Cinese e dell'Americano, come su quello dell'Europeo. Questa, per così dire, estensione di umanità, che si manifesta sotto mille forme, era ignota agli Ennici. L'incanto e la novità che i costumi e il paese danno a queste tragedie, producono un ottimo effetto sull'immaginazione, e compensano quello che può loro mancare per altra parte. Quantunque tali soggetti non sieno per noi nazionali, hanno tuttavia con noi più intime relazioni degli antichi, atteso il loro tempo e le nazioni a cui si riferiscono; poichè ci interessiamo certamente di più alle geste di nazioni che durano attualmente, e con cui non siamo sforniti d'ogni genere di relazioni, che a quello di popoli, di cui al presente non è più che un'antica memoria. —Il perchè l'*Orfano della Cina*, l'*Alexandre*, il *Bajazette*, ecc., e simili tragedie otterranno sempre un buon successo sia letterario, come morale.

Mi sono sempre maravigliato come mai i Tedeschi a cui piace tanto, e meritamente il gusto orientale, e che citano e imitano la Bibbia persino nei loro drammi profani, non abbiano una tragedia biblica di grido. Goethe e Schiller su questo campo avrebbero certo potuto fare delle nuove creazioni.

DELLA LETTERATURA CRISTIANA
NELLA SUA EPOCA PIÙ BRILLANTE.

La letteratura del Cristianesimo merita una considerazione particolare nella sua epoca più brillante, cioè quella de' Padri; epoca, che comincia dai tempi apostolici e termina al principio del regno degli scolastici; epoca, che nel celebre secolo IV ebbe il suo secolo d'oro; epoca, di cui la letteratura di S. Francesco di Sales, di

Bossuet, del Fénélon, del Pascal, del Nicole, del Massillon, fu una felice ristaurazione, tal che non si può a fondo in quest'ultima letteratura penetrare, se non si risale a quella prima, che ne è la prima madre e nutrice. Eppure questa è una materia ancora nuova, poichè i piccioli saggi che fatti vi furono non valsero che a mostrarne l'estensione e l'importanza; la stessa letteratura biblica anche dopo i lavori degli orientalisti moderni, per averla questi considerata più come faticosi o increduli eruditi, che come religiosi letterati e filosofi, aspetta ancora chi scopra tutti i suoi tesori. Eppure non ostante tutte queste ignoranze, uomini, che conoscono appena superficialmente la Bibbia e i Padri cristiani, pretendono di poter conoscere a fondo e sentire e giudicare pienamente la letteratura di un Bossuet (1).

Il signor di Chateaubriand ha sentito la necessità di penetrare in questi arcani della letteratura cristiana, sopratutto de' primi secoli; egli che tante nuove maraviglie scoperse nel Cristianesimo. « Cette littérature des Pères, egli dice, qui remplit tous les siècles « depuis Tacite jusqu' à S. Bernard offroit une carrière immense « d'observations » (*Annales littéraires de Dussault*, T. I, pag. 47); e il signor Aignau nota pure come sinora sia incolto questo tratto della storia letteraria.

Il secolo quarto della Chiesa presenta in letteratura delle grandi e prodigiose ricchezze. Si legga il breve, ma bello elogio che fa il Ginguené nella sua storia letteraria di questa letteratura cristiana; elogio che non procede da parzialità nella bocca di questo letterato. Il signor Villemain nota come i Padri, e segnatamente S. Agostino, raccogliessero nel loro seno quelle dottrine energiche e forti di morale, che avevano date gli antichi filosofi gentili; dottrine ormai obliate e lasciate sterili dai gentili di que' tempi posteriori, perchè più ne sentivano; laddove i dottori cristiani animati da un nuovo spirito di vita, correvano dietro con ardore a quelle verità razionali perfezionandole colle rivelate, poichè tutta la rivelazione altro non è che un gran commento della natura, e un perfezionamento della medesima.

Quello spirito di vita, che costituisce l'ingegno nelle lettere e nelle scienze, era uscito dal Gentilesimo dopo avere ne'suoi ultimi

(1) « L' étude des orateurs de l'antiquité chrétienne est absolument « nécessaire au critique qui veut analyser et commenter les orateurs « chrétiens des derniers tems » (*Annales littéraires*, T. IV, pag. 114), dice l'assennato signor Dussault.

sforzi dato ancora la prova più brillante in Tacito e Giovenale. Passando nella società cristiana, vi spiegò le maggiori sue forze, e produsse il quarto secolo. Non vi ha secolo alcuno della letteratura che abbia dovuto il suo fiore alla protezione de' Principi; e l'Alfieri ha ragione quando dice, che l'impulso della natura è la sola anima della vera letteratura. Pericle, Augusto, Leone X, la regina Anna, Ludovico XIV, non furono gli autori in alcun modo di quelle maraviglie che aggiungono tanta celebrità ai loro nomi, accoppiandoli a quelli degli ingegni sommi nella letteraria carriera. Ma egli è vero bensì, che la pacifica indole di queste epoche susseguenti a dei lunghi torbidi facilitò lo spiegamento delle forze morali, e mise in opera quelle provvigioni di letterarie e filosofiche suppellettili, che nascostamente e ad insaputa degli uomini si accumulano nei secoli tenebrosi. Senza che, lo splendore di tali epoche anima la fantasia, e l'eccita a produrre, come l'aspetto di un grato porto dopo gli orrori di una tempesta; e la munificenza nobile e generosa de' grandi è necessaria non ad eccitare gli ingegni, ma a porgere loro que'mezzi di cui abbisogna spesso l'uso del pensiero, e a difenderli contro quelle strettezze della fortuna, che tolgono la metà dello spirito a chi molto ne possiede (Bossuet dicea che le cure minute degli interessi domestici gli toglievano la metà del suo spirito: e questo è il motivo, per cui in cattivo stato si trovarono i suoi affari alla sua morte. *Hist. de Bos.* par Bausset). Sotto di un tale aspetto, Costantino il primo de' Principi, che abbracciasse il Cristianesimo, ha il diritto che da lui si nomini il quarto secolo della storia cristiana. Egli presiedette al più santo, al più magnifico di tutti i Concilii (il più santo lo appella il Bossuet), e presiedette al suo secolo. Lo spirito della religione, e l'impulso non della natura, ma della grazia, della rivelazione fu il solo inspiratore degli Atanasi, dei Crisostomi, degli Agostini; ma lo scettro di Costantino assicurava alla Chiesa la pace e i mezzi necessari a poter difendere con laboriosi studi la dottrina cristiana.

La letteratura del quarto secolo non s'illustra principalmente per lo stile: ciò non potea essere. Troppa era la corruzione del buon gusto su questo proposito a interamente poter essere cessata. Quando una lingua è divenuta in istato di corruzione come era allor la latina, non v'ha più sforzo umano che possa restituirla nella sua prima purezza. Nè per altra parte i dottori della religione costretti a lunghe e continue fatiche di ministero, e

obbligati a scrivere molto, ed attendere principalmente alle cose, avevano agio e tempo di mettere molto studio nelle parole. Nulladimeno anche dal lato dello stile, tra gli scrittori sacri di quel secolo e gli altri v'ha un intervallo infinito. Lattanzio era già stato detto il Cicerone cristiano; e questo titolo da Erasmo è a S. Girolamo pure accordato. Ognun sa che assai puri e gravi ed eloquenti scrittori, sono tra i Greci il Crisostomo e S. Basilio, de' quali il primo nella sua giovinezza non avea sdegnato di studiare in Aristofane l'antico atticismo. Fra i Latini, S. Ambrogio ha una grande dolcezza, e S. Agostino una grande forza ed energia. Che se S. Agostino e altri ecclesiastici scrittori degenerarono nel seguito di questa purezza, ciò fu per acconciarsi al cattivo gusto del secol loro; non che essi o non sentissero l'antica purezza, o fossero incapaci di avvicinarvisi; ma perchè essi preferivano il bene delle anime, che si volevano prendere con cibi adattati al loro gusto, al vezzo dell'eleganza. Insomma, se non fosse, che in fatto di lingua è limitatissimo il segno della perfezione, per giungere al quale non vi sono due vie, non si potrebbe disdire ai Padri del IV secolo il pregio di grandi scrittori; poichè ritrovi in essi un'energia e una novità di locuzione bellissima, quantunque non sia quella degli scrittori del secolo di Augusto. Ma se si concede a Tacito la gloria di essere un grande scrittore per i suoi nervi, quantunque bene spesso non accoppiati alla purezza; perchè non si vorranno riconoscere molti pregi di un grande scrittore nelle belle pagine non solo dei Greci Padri, ma anche dei Latini, e specialmente in quelle del gran Vescovo d'Ippona? Almeno il loro spirito porta l'impronta di uno spirito creatore, ed è animato da grandi pensieri, la quale dote non è certo meno dell'ultima nell'elocuzione, e non la trovi in alcuno degli scrittori di que' tempi, fuori del Cristianesimo.

Ma la gloria precipua degli scrittori ecclesiastici del IV secolo è riposta nella forza, nella novità, nella verità, nell'eloquenza, nella sublimità dei pensieri. I bei concetti di notevole sapienza che Platone e Marco Tullio avevano colla più bella elocuzione dell'universo insegnato in Atene ed in Roma, sono divenuti sterili ed infecondi per li Gentili; pochi li leggono, nessuno li intende veramente, perchè non li sente; poichè ad intendere i sommi ingegni, bisogna partecipare del loro fuoco, bisogna sentirli. Quei grandi ingegni trovano delle anime proporzionate solo nel Cristianesimo, dal seno del quale esce fra una schiera di

grandi Agostino, bastante ei solo a illustrare una intera letteratura, il quale ravviva la omai morta sapienza filosofica colla fiamma della rivelazione. Questa eletta schiera dura sino a S. Bernardo, che onorevolmente la chiude, e che di consenso di tutti i dotti è un miracol del secolo suo. È infatti una dote del Cristianesimo l'innalzare in ogni genere gli uomini sopra le condizioni della natura.

Quello adunque che distingue sopratutto la letteratura de' Padri, è una vasta suppellettile di polistorica erudizione non isterile e pedantesca, ma viva e feconda; una profonda filosofia che ora si innalza alle sublimi speculazioni, ora si abbassa alla pratica della vita, ma la prima indirige sempre alla seconda, e la seconda nobilita colla prima; una vera eloquenza che parte dal cuore, ed è forte, spontanea, e starei per dire sopranaturale, come i pensieri da cui è animata. Il distintivo carattere dei loro scritti è quello di una letteratura che è nella sua nativa forza, nel suo pieno vigore; copiosa, vasta, colta, ordinata, ma che non esclude quel certo disordine, e quel non so che di rozzo, che fa segno della naturale inspirazione e dell'abbondanza; è sopratutto l'accoppiamento della sapienza naturale alla rivelata. Le belle dottrine della scuola di Socrate si trovano per la prima volta accoppiate e perfezionate con quelle della scuola di Cristo; e il testimonio di Giovanni e di Paolo compie quello di Tullio e di Platone. Che bel fenomeno è mai quello di una letteratura che nasce dalla natura ravvivato e perfezionato dalla rivelazione; che si fonda sulle lezioni del Fedone compiute e aiutate dall'autorità del Vangelo. Questo quarto secolo doveva necessariamente aver luogo in seguito allo stabilimento del Cristianesimo. Quando una grande azione si opera nella società, le dee necessariamente tener dietro un grande spiegamento del pensiero. Come mai se alcuni rivolgimenti politici della natura, come quelli che s'operarono prima dei secoli di Pericle, di Augusto, di Ludovico XIV, e che li prepararono, bastarono a produrre delle epoche sì luminose, sarebbe stata sterile per questa parte l'azione sopranaturale del Cristianesimo destinato non a ristringersi in una particolare epoca o nazione, ma ad empiere tutta la terra e ad estendersi nell'eternità? Il Cristianesimo non ebbe una sola epoca letteraria, ma molte. La sua influenza su tutte le cose umane si estenderà sino al termine de' secoli; esso servirà sempre a incivilire la barbarie, a rigenerare la corruzione; quando la natura sarà esausta,

e non porgerà più alcun rimedio ai mali della società, la religione del Vangelo sempre attiva e feconda porgerà ancora al soccorso la mano. La letteratura moderna, anche quella che è profana, è in gran parte un frutto del Cristianesimo. Questa è una nuova e superiore natura, che continua e varia in mille guise le sue produzioni. Tra tutte le epoche della letteratura cristiana, la più mirabile e la più santa è l'epoca dei Padri; e in questa epoca il secolo IV s'innalza su tutti gli altri. Senza fallo la letteratura cristiana non comincia in questo secolo ad avere i suoi grandi, ella deve già contare i Cipriani, i Tertulliani, gli Origeni, gli Irenei, i Clementi come il secolo di Pericle fu preceduto da Esiodo e Omero; quello di Leone X, da Dante, dal Petrarca, dal Boccaccio, dal Poliziano; quello di Augusto da Lucrezio, Plauto, Lucilio; quello di Ludovico XIV, da Bayle, Montagne, Cartesio, Corneille e Pascal. Ma egli fu in questi secoli, chiamati aurei, che il moto letterario del pensiero fu più esteso, più universale, più colto nelle sue produzioni (1); e se la letteratura italiana non s'innalzò mai sovra Dante che ne fu il padre, come la greca non aveva mai potuto vincere il segno di Omero; egli è chiaro che i secoli di Augusto e di Ludovico XIV, ebbero la prerogativa di vincere ogni anteriore grandezza; poichè l'uno vanta Orazio, Virgilio, Marco Tullio; e l'altro Racine, Molière e Bossuet. Il secolo di Costantino è pure partecipe di questo lustro; poichè S. Agostino si levò talmente sovra tutti i suoi antecessori nella scienza rivelata, ch'ei solo potrebbe dare al suo secolo il primato su quello degli Origeni e dei Tertulliani.

La letteratura adunque dei Padri è la più immediata, la più

(1) I grandi che si innalzarono nei secoli anteriori dovevano tutto alla natura e al proprio ingegno; essi erano separati nella società, e non avevano alcuna analogia con essa, come delle statue in un deserto. E così doveva essere, poichè erano destinati a esser padri di una nuova letteratura succedente all'antica barbarie. Quindi è che la grandezza di Omero, di Dante, di Cartesio, di Pascal non attinge del loro tempo, ma presenta un carattere fortemente pronunziato e individuale. Laddove Virgilio, Marco Tullio, Sofocle, Demostene, il Tasso, Racine, Fénélon, ecc., sono più a livello della società in cui vivono; non perchè essi si abbassino, ma perchè i loro contemporanei sono già degni di applaudirli, o capaci di intenderli; onde la loro grandezza ha un carattere più pubblico, e si confonde maggiormente col nome del loro secolo.

maravigliosa che il Cristianesimo abbia prodotto. La più immediata, poichè questa letteratura deriva dalle viscere del Cristianesimo, si aggira sul Cristianesimo, da esso parte, ad esso conduce: i lumi e i pregi della natura vi sono solamente sussidiarii ed accessorii; il fondo è la rivelazione. Si può dire che i Padri sono i commentatori della Bibbia, i chiosatori della rivelazione. Tutte le letterature puramente naturali si formarono sullo studio della natura; a questa deggiono Omero e Racine la poesia, Aristotile e Bacone il filosofico senno, Platone e Marco Tullio l'eloquenza. Questo studio della natura non è veramente così schietto, così pieno nei moderni, come negli antichi; perchè anche gli scrittori profani, anche gl' increduli che vissero nell' èra cristiana ritrassero da esso senza saperlo, e accoppiarono la natura alla rivelazione. Seneca non è naturale come Marco Tullio, nè Rousseau come Platone; ma i due primi scrittori hanno spesso una profondità di sensi, che manca agli ultimi, perchè furono inspirati dalla religione. Nulladimeno lo studio della natura occupa ancora gran parte delle moderne lettere. Egli è nella letteratura dei Padri, che si vuol cercare l'uso più alto del pensiero animato dallo studio della rivelazione; e quantunque essi studiassero anche grandemente la natura, questo studio ha questo di particolare, è fatto col metodo, collo spirito, colla scorta della rivelazione. Ella è dunque questa letteratura il parto più immediato del Cristianesimo, essendo ad essa lo studio della rivelazione, cioè della natura perfezionata da questa, quello che è a tutta la letteratura umana lo studio della sola natura.

Ella è altresì la più maravigliosa: come quella che è in opposizione con l'indole del tempo in cui fiorisce, e nulla pertanto ritrae da esso, ma è mossa da un più alto principio, animata da più sublime inspirazione. Le letterature profane deggiono tutto alla natura, facendo parte di questa; l'epoca del loro fiore è l'epoca fiorente della natura medesima che la produce. La letteratura cristiana per lo contrario è il prodotto della rivelazione che l'anima e che l'inspira; non ha che fare colla natura; lungi dall'essere una parte di questa, sommo è il contrasto tra l'una e l'altra; essa è come un capolavoro dell'arte fatto e collocato da mano celeste nel mezzo di una selvatica spiaggia, popolata solamente da fiere e da barbari. Che dissonanza tra la letteratura profana che muore in Tacito e Giovenale, e quella del Cristianesimo che le succede! La letteratura facendo parte della società, non è meraviglia s'ella

siegue le ragioni della società che la muove; e se quella del Cristianesimo fa quel contrasto colla gentilesca de' suoi tempi, che corre tra la società cristiana descritta negli atti e negli altri scritti apostolici, e la società gentilesca pennelleggiata da Tacito e Svetonio, da Propersio e da Giovenale. La letteratura è l'espressione della società; vero indubitato, in cui consentono scrittori di modo al tutto diverso e anche opposto di pensare, come Madama di Staël, il signor Bondel, il signor Barante; or dunque se fu immenso il contrasto tra la nascente Chiesa, piena di sanità e di vita, e il corrotto corpo del Paganesimo cadente, immenso dovette essere tra le due letterature. La natura era al tutto esausta sì per produrre grandi uomini, come grandi scrittori, quando fiorirono gli Atanasii, i Crisostomi, gli Agostini, i Gregorii, i Bernardi; questi dunque, e le loro lettere non erano un prodotto della natura.

I difetti della letteratura dei Padri sono quelli del loro secolo. Tali difetti sono principalmente quelli della locuzione, e la mancanza di lima che quei laboriosi apostoli non potevano dare ai loro scritti. Essi produceano guidati dal forte istinto del senso religioso messo in opera da una nascente e vegeta rivelazione, e reso di grandi opere producitore nel loro ardente cuore e nel vasto loro ingegno. I loro scritti hanno tutta la virilità del loro ingegno, e quella certa rozzezza dei secoli creatori.

La filosofia della religione è uno dei pregi più brillanti del IV secolo. Che forte eroe del pensiero è il Vescovo d'Ipponn nella scienza della rivelazione! La filosofia de' Greci e quella dè' moderni si compone d'idee fondate sul raziocinio e sulla natura; la filosofia dei Padri si compone d'idee, ma fondata sulla credenza di una rivelazione. I Padri non mai ragionano che dopo avere creduto; Platone è il loro libro favorito; ma la loro regola, il loro metodo, la loro pietra di paragone è il Vangelo. In tali termini consiste l'illuminato loro eclettismo. Quali pur siensi gli errori che si vogliono imputare alla loro filosofia, tutto il fondo delle verità morali e religiose vi è conservato e difeso. Essi ponno essere, attesi i tempi, ideologi imperfetti; ma sono sempre degli eccellenti moralisti. Del resto la novità dei loro pensamenti è inarrivabile; si trova nelle loro opere almeno il cenno di tutte le idee religiose e morali che può inspirare il Cristianesimo. Tertulliano e S. Agostino sono degli scrittori peregrini, che fecondano tutto ciò che toccano, ed educano il pensiero ad essere nuovo e profondo.

Dopo il IV secolo la letteratura cristiana cominciò a decadere; e la sempre crescente barbarie della natura vinse il fuoco e l'energia della rivelazione. Nulla di meno, siccome la Chiesa e la sua Fede anche ne'tempi delle tenebre durarono, così la letteratura da essa formata era troppo robusta ad estinguersi. Tutto quello che è attaccato al Cristianesimo è immortale com'esso. La morale e la religione di natura potrebbero perire, e sarebbe forse realmente perita se la rivelazione non fosse venuta a loro assicurare la perennità. Lo stesso si dica della letteratura. S. Gregorio, S. Leone, S. Anselmo, e finalmente S. Bernardo mostrano che questo fuoco non s'era estinto, e che il Cristianesimo anche nella caligine dei tempi era ancora capace di produrre dei grand'uomini e dei grandi scrittori. Le cose umane passano, la natura divide i suoi doni tra i vari secoli e le varie nazioni; ma la rivelazione dura sempre, e le lettere che la esprimono possono modificarsi, illanguidire alquanto, ma non mai venir meno. Il magno Carlo diede a divedere che il Cristianesimo crea sempre degli eroi meravigliosi per l'azione, anche in mezzo alle impotenze della natura. I grandi eresiarchi sono opere di quei secoli in cui la natura spiega la sua energia; ma la religione ebbe dei sommi difensori, anche ne'tempi più infelici. Che cosa sono le sottigliezze dello sventurato Abailardo appetto al vero ingegno ed alla viva e dolce eloquenza dell'ardente spirito dell'Abate di Chiaravalle?—Appena la letteratura dei Padri si è estinta in S. Bernardo, che le succede quella degli scolastici, grandemente inferiore alla prima, ma che ha pure la gloria di dare nel dottore d'Aquino un uomo alla scienza rivelata, il quale per santità, per iscienza, per ingegno pareggia i più grandi fra gli antichi dottori. Il regno degli scolastici non potea essere di lunga durata, non essendo altro che un passaggio alla ristaurazione dell'antica letteratura; passaggio in cui le scienze umane si confondono colle divine per poscia nel seguito dividersi, senza mettersi in reciproca contraddizione. Ispirato dall'azione delle Crociate, nasce la letteratura dei Trovatori; letteratura che confonde i vizi della natura colle virtù della religione, come avea fatto l'azione da cui essa derivava, secondo l'indole dei tempi barbari in cui la superstizione è forse necessaria per conservare la religione; ma letteratura per altra parte, che segnò il primo principio della moderna poesia profana mossa dal Cristianesimo. Dante ridusse a perfezione codeste idee, e comincia l'èra della moderna profana letteratura, mentre per altra parte scossa dal Protestan-

tismo la Cattolica Chiesa, è fatta dall'eresia nuovamente feconda, e rinnova negli Arnaldi, nei Nicole e nei Bossuet l'esempio degli estinti Padri.

DE' TRAGICI ITALIANI.

I tragici italiani, nè meno eccettuati Alfieri e Monti, hanno preso dal Metastasio un certo modo convenuto e ristretto di dipingere delle passioni totalmente aliene dalla profondità e dalla forza che ritrovasi nella natura. Posta quella tale situazione tu indovinerai facilmente ciò che i personaggi verranno a dire; havvi una certa tattica di caratteri e di passioni comparabile alla miniatura o al basso rilievo, che li dispensa dal toccare quelle fibre forti e terribili, inusitate, comechè naturalissime, la cognizione delle quali forma la prerogativa dell'ingegno drammatico. Il vero poeta tragico non dee dipingere il lato prosaico della vita umana, e dee astenersi da quei luoghi comuni, da quei discorsi belli e fatti, da quelle passioni superficiali e che sono più ancora un convenuto artificio di teatro che la semplice e schietta natura. Che cosa havvi di più annoiante che gli amori secondarii dei drammi Metastasiani? Che cosa di più basso in poesia che quel far parlare i personaggi come se fossero delle passioni personificate, quel mostrar le cose soltanto da un lato, quel servirsi degli interlocutori come di mezzi e d'ingredienti per una passione o un intrigo, invece di ritrarre vivamente nei discorsi gli uomini facendo che servano alla dipintura degli individui, e abbiano sempre una faccia nuova e peregrina che sveli il poeta? E dov'è la poesia in quella moltitudine di scene, dall'autore penosamente riempiuta di cose comuni soltanto per riempiere uno spazio e impiegar qualche tempo? Dove la poesia in quei personaggi prosaici destinati soltanto a far precedere la favola? Dove la poesia in quei dialoghi convenuti, il processo de' quali, le transizioni, i partiti, le risposte e persino i motti, le esclamazioni, tutto è eternamente il medesimo, e già s'indovina prima che venga pronunciato?

Un solo tragico italiano seppe alzarsi a livello dell'arte, e scostarsi da questa triviale via di chi vuole coll'artificio sopperire al difetto d'ingegno. Le due tragedie del signor Manzoni, rotta ogni convenzione, hanno rimessa in piede la sola natura; ivi per la prima volta le lettere italiane hanno l'esempio della vera semplicità unita all'immaginazione, della verità dei caratteri unita

all'ideale, dello spiegamento delle passioni congiunto alla pittura degli individui.

Il Manzoni è anche il primo che abbia saputo comporre un endecasillabo sciolto veramente tragico. L'Alfieri avea tentato il medesimo, ma senza riuscirvi. Quest'uomo singolare avvisò molti difetti della scena italiana, senza sapervi rimediare. Ei conobbe il convenuto e il prosaico della tragedia italiana prima di lui; ma tutti li suoi sforzi non valsero che a farlo uscir di natura senza entrare in poesia. Ei sentì che il verso sciolto tragico dee avere la sua forma particolare, e che quelli de' suoi precessori erano slombati, privi di forza e di colorito; ma che? Egli cadde in un altro eccesso, e contorse, rese duro, frenetico, disarmonico il suo verso e il suo stile non meno che i sentimenti e la natura da lui dipinta. Il Monti è poeta quando si tratta di dipingere, di parlare alla fantasia, di essere eloquente: le sue descrizioni della mania di Aristodemo, e le faconde aringhe di Caio Gracco sono veramente poetiche; ma quando il suo verso sciolto non è così sostenuto dalla materia, è troppo cadente, troppo privo di poesia. Egli non seppe nelle sue tragedie dare una forma robusta e poetica al verso sciolto come fece nel *Bardo* e nella versione dell' *Iliade:* mentre pure un tal genere di verso non è punto poetico, ove l'artifizio e la varietà della sua struttura e l'elegante concisione dello stile non sopperisca alla mancanza della rima.

L'estetica del dramma tragico, benchè non sia ancora compiuta, e lungi dall'essere materia esausta, fu però trattata a fondo da molti illustri critici. Questo non trovo ancora essere stato fatto riguardo alla commedia e al poema epico. I critici classici colle loro viste ristrette e superficiali ne parlarono spesso; ma i critici dell'età moderna, non hanno ancora, che io sappia, fissatovi sopra profondo lo sguardo. Quello che dice il signor Guglielmo Schlegel sulla commedia, è nel complesso vago, mancante e inesatto, benchè vi siano delle eccellenti osservazioni. La natura del poema epico non fu ancora che appena abbozzata.

La poesia epica precedette quasi sempre nell'ordine de' tempi la tragica; e la Francia fu forse resa incapace di avere una buona e propriamente detta epopea, perchè ebbe troppo di buon' ora delle eccellenti tragedie. L'Inghilterra fa però un'eccezione; Milton fu preceduto da Shakspeare. — L' epopea della Francia è senza dubbio il Telemaco; e se ne togli il difetto de' versi, il Telemaco ha nel genere epico delle affinità grandissime colle composizioni

di Racine nel genere tragico. L'uno e le altre sono classici lavori, con un risultato raro dell'accoppiamento dello studio degli antichi coll'ingegno moderno, e hanno l'impronta del carattere dei loro autori e dello spirito religioso e morale che li animava. — Il genio della lingua francese che non è poetico, inspirò forse al Fénélon il concetto di stendere in prosa poetica il suo poema.

La poesia epica è l'espressione poetica della storia fatta dall'immaginazione: la tragica è l'espressione poetica della storia fatta dal cuore. E siccome il sentimento nell'ordine della natura si sviluppa dopo la fantasia, la poesia epica dovette precedere la drammatica; e la poesia tragica precedere la comica, come avvenne in Grecia e in Francia. Shakspeare, ingegno unico, concepì la vasta idea di fare del suo dramma l'espressione intera della vita reale e dei due aspetti del mondo, il serio e il ridicolo; onde rinfuse la tragedia e la commedia in un dramma solo.

ALESSANDRO MANZONI.

Uno dei pregi particolari delle tragedie del signor Manzoni, che questo gran poeta trasse da un Cristianesimo non preso ad imprestito come fecero altri poeti, quasi una mitologica immaginazione, ma scolpito profondamente nell'intimo del cuore, si è lo spiegamento che vi si mostra del senso religioso, e l'utilità di esso nelle sventure della vita, e sopratutto in grembo alla morte. Per tal modo queste tragedie divengono un'altissima lezione religiosa. Egli vi mostra l'uomo obbliante nelle prosperità del mondo, e nell'impeto delle passioni la dottrina del cielo; ma riversato ben tosto nelle miserie come porta la vicenda delle cose umane, ce lo fa vedere consolato dalla religione e da Dio che accorre quando da lui si sono ritirati gli uomini. Nel mentre che mostra il nulla delle fortune terrene, la brevità della giovinezza e degli anni felici, e la celerità spaventosa con cui arrivano i disastri e la morte, ne mette queste dinanzi agli occhi come un effetto della bontà del cielo, che in tal guisa riconduce a sè i traviati, e perfeziona col pianto i buoni, al cui avanzamento morale il riso era contrario. Così discolpa la Provvidenza, e ce la fa adorare nelle sciagure degli uomini. Che sublimità dei concetti religiosi che mette in bocca al Conte di Carmagnola, ad Adelchi, ad Ermengarda! Come compare luminosa e bella la grandezza dell'infelice cristiano, e fa scomparire quella fallace forza d'anima, quei sentimenti apparentemente magnanimi,

che la maggior parte dei drammatici moderni ha ritratti dal Gentilesimo, e co' quali hanno fatto del teatro una scuola della disperazione, della vendetta e del suicidio! Gli eroi del Manzoni non sono degli eroi perfetti; sono spesso dei traviati che Dio a sè richiama colla sventura; hanno le debolezze dell'umanità, e ritornano ancora morendo negli anni felici della loro vita; ma questi combattimenti tra la natura e la grazia, tra le antiche abitudini e il rivestimento novello, tra le debolezze della natura e le forze del sostegno divino sono in fine vinti dalla religione, e questa ottiene l'ultima parola e l'ultimo sospiro degli infelici. In questi contrasti e in questi combattimenti ove si vede Dio senza perdere di vista l'uomo, compare molto più la forza della religione che in quegli eroi esenti da ogni difetto; e quanto più è la debolezza dei mortali, tanto più compare la forza della vittrice Divinità.

La penna del Manzoni si rifiuta alle pitture dei grandi scellerati e di quei caratteri forti per natura, ma mostruosi per traviamento o per depravazione che paiono lottare colla Divinità, in cui si compiacquero alcune volte Monti e l'Alfieri, ma sopratutto Eschilo e Shakspeare.

Il suo cuore inorridisce all'aspetto di una miseria sì eccessiva, in cui i doni della natura sono volti a combattere il suo Autore. Benchè la pittura di tali caratteri non sia priva per una parte della sua moralità, può nuocervi tuttavia dall'altra almeno per certi spiriti coll'apparente grandezza che mostra nell'ultimo traviamento, di cui sia capace l'uomo abbandonato da Dio.

Eschilo e Shakspeare dipingono l'uomo abbandonato a sè stesso, e operante colle sole forze della presente natura, in cui l'antica grandezza e la corruzione sono stranamente insieme commescolate. Il Manzoni ci mostra l'uomo con tutte le debolezze della natura, ma confortato da un profondo senso religioso animato dalla rivelazione; ci mostra l'uomo, ma l'uomo cristiano. Se gli altri drammatici mettono in opera il senso religioso, egli è solo quanto può darlo la pura natura; ond'è che tali sentimenti vaghi, incerti, inoperosi, abbandonano l'uomo quando più ne avrebbe mestieri.

La religiosità per lo contrario che il Manzoni instilla nelle sue tragedie è animata e sostenuta dalla rivelazione, e quando l'uomo disgustato della terra ricorre ad essa, il suo vedere diventa reale; non è un confuso ed aereo sentimento, ma una viva fede che ha la forza di diffondere la tranquillità e la pace sui travagli della vita e sulle agonie della morte. I drammatici profani o non parlano

della Divinità, o la rappresentano soltanto sotto l'aspetto terribile di una segreta giustizia e di una misteriosa onnipotenza; diresti (il che fu già osservato), che le potenze sopranaturali del Shakspeare sono piuttosto un emblema poetico delle morali potenze dell'anima umana. Alessandro Manzoni è il solo che pone Dio nel più consolante suo aspetto, quello di una Provvidenza guidata dalla misericordia e dalla bontà; egli, come l'ha espresso quel poeta medesimo, atterra per suscitare, e sparge gli affanni per porgere le consolazioni; è una potenza benefica che s'impiega nel vincere le false prosperità e nel consolare il dolore; è una misericordiosa Provvidenza che per mezzo delle miserie della vita conduce gli uomini alla beatitudine dell'eternità. Un Dio di tal natura non è un personaggio allegorico, una fantastica creazione; quantunque non compaia sulle scene, ognun sente che dee essere reale, e ne riconosce la presenza nel cuore di chi ne è soccorso.

Shakspeare è inarrivabile nel dipingere la separazione dell'uomo da'suoi simili nell'eccesso della sventura e la compagnia del dolore; nessun moralista è più abile di lui a far sentire l'eccesso dell'infortunio, e quello stato tremendo dell'abbattuto, che non trova alcun appoggio sopra la terra. Il Manzoni prende l'infelice in questo stato e gli porge il sostegno del cielo. Egli mostra che l'uomo abbandonato sulla terra può ancora avere un compagno, un conforto, un aiutatore; e questo si è Dio.

Sofocle, pio e religioso per natura per quanto esserlo poteva un gentile, tenta spesso nelle sue tragedie di elevare la natura umana colla religione. Ma il confuso suo presentimento vale ben poco, e gli effetti che produce sono nulli appetto del poeta, che possiede la rivelazione. L'Edipo Coloneo è la tragedia in cui Sofocle ha voluto maggiormente adoperare la molle del senso religioso; ma quali sono in sostanza questi pii sentimenti dell'esule monarca? Io non ne veggo alcuno. Vi si fa un sacrifizio della figlia di Edipo, ma per contentare gli abitanti di Colono. Una tinta religiosa si sente nel luogo della scena, nel corso dell'azione, nell'esteriore dei circostanti; ma ella indarno si cercherebbe nel cuore di Edipo. Il Gentilesimo diffondea la religione sulla faccia della natura con una ridente e bizzarra mitologia atta a dilettare l'immaginazione, ma nullamente a soddisfare lo spirito ed entrare nel cuore; la religione dello spirito e del cuore è quella dell'Evangelio, ed è tale perchè è verità armonizzante col più intimo dell'uomo. Iddio ha tolta la religione alle forme esteriori dell'universo, e l'ha piantata

nel cuore umano; l'ha resa meno immaginosa e brillante per farla capace di produrre la speranza, la carità, la fede nel petto umano. Delirarono a parer mio quegli scrittori, i quali credettero poetico il Cristianesimo a quel modo che lo era il Gentilesimo, cioè per l'incanto delle forme esteriori, e quasi che porga un mondo immaginoso e sensibile come quello delle favole. Milton, Klopstock, il signor Di Chateaubriand diedero sorgente a un tal errore col mettere i dogmi e i misteri del Cristianesimo in iscena, coll'attingerne le esterne meraviglie come Omero e Ovidio avevano fatto delle favole del Gentilesimo. Io confesso che non giova molto alla poesia e si oppone all'augusta maestà della religione verace un tal uso di essa. Ciò nonostante io credo che il Cristianesimo è sommamente poetico, e che havvi una poesia propria di esso; e che si possono conciliare i noti versi del Boileau su tale proposito colla tesi generale di molti scrittori moderni, che loro pare contraria. Il Cristianesimo è poetico sopratutto pe' suoi sentimenti; in tal guisa se ne valsero nella poesia e nell'eloquenza Dante, Bossuet ed il Manzoni; essi non tolgono le scene della terra per trasportarle nel cielo, non abbassano colla finzione poetica le auguste verità della rivelazione come hanno fatto Milton e Klopstock; essi dipingono gli uomini, ma mostrano in essi i sentimenti divini. Le relazioni del Cristianesimo col cuore umano, ecco ciò che forma la più utile e la più profonda poesia, che lungi dall'avvilire la religione, ne fa sentire il vantaggio e la verità. Mettete gli angioli in iscena, come Omero mise i suoi dèi, e voi cangiate la verità in una finzione; dipingete le impressioni che la religione fa sull'animo umano, e la verità del vostro quadro sarà sentita da ogni spettatore. Io ho sempre ammirato il buon senso del Metastasio, che non osò mai introdurre la Divinità sulla scena, ma vi fece bensì entrare tutti i sentimenti divini. — Del resto le immagini desunte dai dogmi cristiani non possono essere riprovate quando si usino con gran prudenza e maestria, e si facciano servire di espressione ai sentimenti; la verità di questi legittima allor quelle, ne toglie l'apparenza di finzione, e ne sanziona la verità. In tal senso Dante si è valuto dei dogmi positivi del Cristianesimo; egli li accoppia ognora ai sentimenti, li fa servire come di espressione a questi ultimi.

Per ritornare al signor Manzoni, si dee adunque ammirare la squisitezza elevata del suo gusto e la finezza del suo criterio nell'adottare alcune opinioni de' moderni intorno alla poesia, ces-

satone tutto quello che havvi di esagerato. Senza ricorrere a nessuno evento esterno soprannaturale, ad apparizioni, a prodigi, ecc., le sue tragedie sono piene di religione. S' egli avesse introdotta la Divinità sulle scene non ne avrebbe mostrata l'esistenza più di quello che i tragici greci facciano de' loro dèi; ma egli ci mostra la Divinità nel cuore degli infelici. Divinità operante, Divinità consolatrice; e ciò non seppero fare Omero, Sofocle e altri poeti gentili. Egli ha dunque con menò apparenza saputo mettere più di religione nelle sue poesie di molti altri scrittori, e porre in opera i tesori poetici del Cristianesimo. Senza far operare a Dio dei miracoli sulla scena, ha dipinti quelli che opera nei cuori degli uomini; e questi miracoli sono tanto provati dall'esperienza e connessi al senso religioso, che nessuno può impugnarli, e il deista stesso dee riconoscere la lor verità.

Il signor Manzoni si valse dei cori nell'idea dei Greci; ma quello che i Greci drammatici ritrassero dalle loro favole gentilesche, il signor Manzoni lo trasse dalla religione. I suoi cori rintracciano la serie delle imperfezioni che un'anima religiosa e cristiana dee provare all'aspetto degli eventi umani, della prosperità, della giovinezza, delle traversie, delle guerre, delle agitazioni della vita, dell' abbandono e della morte. E quanto sono dessi sublimi e pieni di un'infiammata poesia! Che energia del senso religioso! Come un solo di questi cori basta a vincere infinitamente in forza poetica, e negli effetti che produce tutti i cori dei tragici greci presi insieme!

L'ode in morte di Napoleone è una poesia lirica, che equivale ad un dramma. Bisognava che quanto negli ultimi tempi ha di più sorprendente la storia, e quanto di più consolante ha la religione si unissero insieme per inspirare un carme così maraviglioso! L' ammirazione è divisa in questa lettura; la grandezza del soggetto, i contrasti che appresenta, la ricchezza della poesia, la novità dei concetti e dell'elocuzione, l'energia dei pensieri e dello stile, la peregrina giustezza e rapidità delle immagini, l'ordine della progressione, la profondità con cui il pennello poetico tratteggia la storia, la verità dei sentimenti religiosi che ispira, l'onorato carattere dell'autore, l'uomo, il filosofo, il cristiano che si rivelano nel poeta, tutto cospira a fare di quest'ode una composizione unica nel genere suo. Se fosse lecito di paragonare una breve ode ad una vasta epopea, io direi che il signor Manzoni ha, come Bossuet e Dante, principiata la sua composizione col-

l'appresentare alla fantasia le grandezze terribili della terra e la loro caduta, e la termina col consolare il cuore additandoci nell'uomo che fece lo sperimento di quelle vicende, dopo le prosperità e gli affanni della natura, i conforti della religione. La fantasia si calma, lo spirito si tranquilla, il cuore si consola; lo stile, le immagini, i sentimenti divengono altrettanto dolci quanto erano fieri; e la strofa incomparabile che chinde il cantico, ci fa passar dalla terra all'eternità, dalla terra al cielo.

Chi avrebbe creduto che una vita si potesse racchiudere in un'ode? E lo ha fatto il Manzoni. Egli percorre la sua carriera colla rapidità del suo eroe, e la dipinge ora colla filosofica profondità di Tacito, ora colla poetica immaginazione di Omero, ora colla sublimità e la dolcezza religiosa di Bossuet e di Fénélon.

VITTORIO ALFIERI.

L'Alfieri non seguì le regole aristoteliche del dramma, perchè il suo ingegno fosse flessibile a segno di adottare il giogo di Aristotile come vuole il Sismondi; ma perchè egli trovò quelle regole talmente in analogia coll'indole del suo talento, che non ebbe alcun motivo di discostarsene, e credette di ritrovare nella propria natura la testimonianza della naturalezza di quelle leggi. L'Alfieri però è ben lontano dall'essere un cieco seguace di Aristotile; e se gli tien dietro in tutto quello in cui Aristotile consuona all'ingegno dell'Alfieri, non prova questi alcun ribrezzo di ubbidire di preferenza a sè medesimo che al retore greco quando l'uno è in collisione coll'altro. L'unità essenziale dell'azione osservata in tutto il suo rigore è il carattere della tragedia alfieriana. Quello che i Greci avevano fatto condotti dallo stato in cui si trovava l'arte drammatica appo di essi, stato di semplicità, di brevità, di rapidezza conforme allo stato in che erano que' tempi le società, i costumi e la religione, lo fece l'Alfieri indottovi dall'energia della sua volontà insofferente di ogni ritardo, di ogni digressione; talmentechè questa volontà indisciplinata, che disdegnava ogni freno esteriore, ne ebbe però uno grande in sè medesimo, quello dell'impazienza e dell'impeto, che gl'impediva di vagare negli accessori e di incurvare tampoco la linea per giungere al punto prefisso. Gli altri tragici moderni amano più o meno le linee curve e serpeggianti per giungere allo scopo della drammatica tessitura; l'Alfieri è il solo che ami la linea retta. Questa sua caratteri-

stica che produce tutte le bellezze delle tragedie alfieriane è altresì la causa principale dei difetti che loro si appongono; come, per esempio, dell'imperfezione in cui, secondo il signor Sismondi e già prima secondo il Calsabigi, si trova la catastrofe della Virginia. Alfieri ha dunque, senza forse saperlo, ubbidendo unicamente alla propria natura, ristaurata la greca tragedia; se non che la tragedia di Eschilo, di Sofocle, di Euripide è sì dal lato della poesia e dei sentimenti, che da quello dei fatti molto più poetici, meno secca e concisa dell'alfieriana. Alfieri non avrebbe mai tollerato il quint'atto dell'Edipo di Sofocle. L'unità del tempo e del luogo non sono pure in Alfieri un effetto di pedantismo, nè un' imitazione, ma il ritrovato di un ingegno, che nella sostanza delle cose, come in tutte le sue modificazioni agogna alla maggiore ristrettezza e brevità di unità. Se la legge delle unità non fosse stata nata e stabilita al tempo dell'Alfieri, questo scrittore l'avrebbe inventata. In lui si osserva un fenomeno particolare non osservato abbastanza da coloro che vollero filosoficamente discorrere sul talento poetico di quel grand'uomo. Se vi furono alcuni rari, come per esempio Rousseau, in cui un'ardentissima immaginazione e un ardentissimo cuore inspirarono l'intelletto e crearono l'ingegno, l'Alfieri spetta a un'altra tempra di uomini forse ancora più rara, poichè in lui la volontà stessa e il carattere formarono lo ingegno, e furono sì forti da poter sopperire all'immaginazione e fare di un uomo, in cui questa facoltà non era sovrabbondante, un poeta, e un poeta grande nel genere suo. Coloro pertanto i quali ascrissero a colpa all'Alfieri il predominio che colla sua tenace volontà volle esercitare sul suo ingegno, quasi che il valore di questo menomato fosse da quella, non ne conobbero tutto il segreto; e non s'avvidero che Alfieri, con minor vigoria di volontà e meno tiranno verso sè stesso, non sarebbe riuscito il valoroso tragico dell'età sua, e tampoco il creatore di una tragedia nuova al tutto nella sua specie, e che fa epoca nella storia della drammatica letteratura. Se si vuol estimare l'Alfieri quanto al suo merito letterario, se si vuol conoscere l'arte del suo comporre e penetrare i pregi delle sue tragedie, si dee studiare l'influenza che sui talenti naturali elevati a un certo grado può avere un'indole appassionata e un fermo volere. Non è questa la miglior meraviglia che la volontà presenti nella storia dell'uomo, quello di creare il poeta. Si dee inoltre osservare che l'Alfieri, come Rousseau, principiò a scrivere tardi, quando in lui la volontà e il

carattere, come nel filosofo di Ginevra la fantasia e sopratutto il cuore avevano già ottenuta tutta la maturità loro naturale, e si trovarono pieni di un ardore e di un'esuberanza di vita, che nell'età del crescere non avevano saputo esalare. Gl'ingegni che cominciano a spiegarsi scrivendo appena che cominciano a sentirsi, perdono del loro; e si può dire della generazione morale dello spirito come di quella del corpo, che nuoce alla pienezza dell'effetto la precocità della produzione. Montaigne ci narra che egli fu figlio di un uomo di trent'anni costantemente illibato; bisogna che la ricchezza di vita fisica od intellettuale insensibilmente acquistata si accumuli, e aspetti a esternarsi quando sarà giunta al suo colmo, acciocchè frutto ne nasca che sia pienamente l'impronta non di alcuna sua parte, ma della sua pienezza.

L'Alfieri fu accusato di essere tiranno verso di chi più amava; molti tratti della sua vita paiono assai indicarlo; ma ciò non dee far meraviglia, poichè egli fu tiranno perfino contro a sè stesso. La sua volontà era nata per tiranneggiare; e trovandosi in collisione colle circostanze, ne nacque il talento per cui seppe l'Alfieri dipingere due cose contraddittorie, la libertà e i tiranni. Il sentimento infatti della libertà nel grado in cui l'ha dipinto l'Alfieri, suppone una bramosia di dominare combattuta dalle circostanze; se concentrata in un individuo ella è tirannia; se dilatata in un popolo ella è libertà. Le antiche nazioni liberrime, la Grecia e Roma, erano tali mediante un amor di dominio e un sentimento di altierezza verso tutti gli altri popoli del mondo, che per dispregio chiamavano *barbari* e credeansi appellati a signoreggiare. Quindi è che il popolo romano seguì l'indole della libertà antica facendosi il tiranno dell'universo. Alessandro Magno avea già intrapreso di fare il medesimo; egli era Greco, e in uno combattendo la libertà di Atene, egli aveva preso l'impulso e lo spirito di questa libertà medesima. La schiavitù vigente nell'enniche nazioni conferiva vie più a rendere tirannica la loro libertà. Il Cristianesimo abolendo la schiavitù, vendicandosi de'Barbari che l'avevano infestato col dar loro l'incivilimento, e togliendo ogni differenza da Barbaro e Scita a Greco, temperò il sentimento della libertà, ne rimosse gli eccessi, ne fece una virtù di una passione, e perfezionollo altamente; ma Alfieri era troppo inesperto del Cristianesimo, e aveva troppo debole il senso religioso per potere concepire una tal libertà, che mal si accomodava all'impeto e alla durezza del suo carattere. Quando cominciò a studiare i libri di Plutarco e degli altri antichi, che

gli caddero tra' mani, contribuirono vie più a torcergli le idee e a fargli esagerare il concetto affetto ennico che aveva concepito della libertà. Le sue tragedie, tolto Saul, e le sue prose ne fanno fede; tutto ci è *classico*, perchè tutto ci è antico; quando ebbe a parlare di religione ei sospettò appena in un capitolo del Principe l'influenza del Cristianesimo, ma frantese al tutto nella Tirannide l'indole dei dogmi di questo. La storia moderna non fu da lui intesa coll'occhio classico che si aveva formato; e perchè non trovò in quella la storia antica, l'ebbe a niun conto, e rigettolla come indegna dell'uomo. Quindi è che le sue tragedie di soggetto moderno non differiscono nello spirito e nei costumi dalle altre, com' egli ha confessato; con un medesimo pennello egli dipinge Lamorre ed Achimelech, Lorenzo de'Medici e Leonida, Cosimo e Creonte, Raimondo e Bruto, D. Garzia ed Emone. Il signor Cooper-Walker fece un' aggiustatissima osservazione quando disse che Alfieri parve prendersi l'assunto di spargere l'obbrobrio sulla Medicea famiglia, che mal conobbe. Egli guardò con quell'occhio i Medici e i Pazzi, con cui un antico gli Ipparchi e gli Aristogitoni. Quando lesse la Bibbia la studiò soltanto come un' opera di letteratura, e se la guardò sotto un aspetto religioso e politico, l'aspetto sotto cui la vide fu tale che dovette piuttosto indisporlo che renderlo propenso a quella religione. Del resto nell'età della composizione non lesse mai il vangelo, non approfondì mai il Cristianesimo; e ciò solo doveva bastare per impedire che non uscisse dalle incomplete ed esagerate benchè sublimi idee di libertà a cui la natura, le circostanze e l' antica letteratura lo aveano educato.

L'Alfieri si è fatto uno studio di imitare nei grandi classici autori della nostra lingua quello che vi ha di difettoso: poichè tutti quegl' intrecciamenti di stile, quelle difficoltà, quella ruvidezza, quegli *hiatus*, quegli abusi delle particelle, quei modi strani e ricercati che appannano talvolta le opere dei maestri dello stile, sopratutto nel Trecento, sono riprodotti dall'Alfieri; con questo divario, che nelle opere dei primi compaiono di rado, e si mostrano come veri difetti provegnenti dallo stato ancor nascente dalla lingua o dalla debolezza umana; laddove l'Alfieri ne fa il suo stile abituale, ricerca in essi l'armonia, e vi corre artificiosamente dietro, come a tante bellezze.

L'Alfieri concepì parecchie giuste e necessarie riforme nelle tragedie, ma non seppe ben eseguirne alcuna. Egli vide alcuni di-

fetti, ma per evitarli inceppò in altri ancora più grandi. E di vero le tragedie di Corneille, Racine e Voltaire con tutti i loro confidenti e i loro *mezzucci* sono di gran lunga migliori delle tragedie alfieriane.

Egli confuse altresì coi *mezzucci* alcuni mezzi assolutamente drammatici; e non solo errò nella pratica, ma nella stessa teoria. Infatti egli volle cessar dalle tragedie tutto quello che si dirige agli occhi, che ferisce l'immaginazione, che non è assolutamente necessario all'azione: egli confuse la necessità logica e propria colla necessità poetica; ei non vide che è di natura della poesia drammatica il collocare l'azione drammatica in alcuni quadri di luoghi e di tempi atti a colpire la fantasia, e che sarebbe tanto stolto un tragico che volesse escludere tutto ciò che si chiama *spettacolo esteso* quanto un pittore che lasciasse in bianco il fondo de' quadri per non distrarre gli spettatori dalla contemplazione del soggetto principale che vi si rappresenta. L'Alfieri non istudiò le vere leggi estetiche dell'immaginazione, e non fu inspirato dalla natura per indovinarle; quindi è che con grande paralogismo estetico egli confuse i *mezzucci* di convenzione coi mezzi dati dalla stessa natura, e gli episodii che conferiscono all'armonia poetica con quelli che la offendono.

Quello che vi ha di particolare si è, che nel mentre egli inveiva contro il posticcio e l'artificioso della scena francese, egli cadde in tre difetti ancor di più, dando alla natura, ai caratteri, ai sentimenti medesimi un' aria di convenzione e di affettata grandezza ed energia, che estingue ogni vero diletto nei conoscitori della natura. Infatti quello che l'Alfieri credevasi esser grandezza tragica nelle cose e nello stile, altro non è che affettazione iperbolica, e un'affettazione tutto prosaica, poichè ei delinea i suoi personaggi, e li fa agire dietro a una maniera triviale di osservazioni, e senza avvedersene cade continuamente nel difetto di seguire le leggi di una convenzione testale, invece di quella della natura. Egli è questo un difetto comune ad Alfieri e a'suoi seguaci, come al Metastasio e a tutti i mediocri poeti drammatici. I loro personaggi sono tali che non danno mostra di un'azione nuova, e dicono e fanno quello che la più leggera osservazione ci addita di dover loro fare e dire. Per tal modo si crede di esser poetico, mentre non si è che un freddo imitatore della realtà. Vuolsi dar animo a questo sterile imitamento? Si ricorre a uno stile impetuoso, senza proporzioni e senza tinte, si genera-

lizzano i personaggi, e si dà loro un carattere generale. L'ingegno per lo contrario di un Shakspeare senza mai uscir dalla natura, sa ideare dei personaggi, che nessuno avrebbe potuto immaginare fuori di lui, e li fa parlare ed operare in un modo nuovo e schietto, che rivela l'individuale tempra del loro animo. Tra i francesi, Racine è il migliore per questa parte, e Voltaire se ne scosta spessissimo, e cade nel difetto di Alfieri. Quanti luoghi comuni nei discorsi e nei caratteri de'suoi personaggi; vi si desidera quasi sempre che l'Autore abbandonando l'osservazione di regole triviali e convenute, faccia dire ed agire non secondo una volgare verisimiglianza, ma secondo quella verisimiglianza poetica e profonda che è la propria dei grandi poeti.

Nulla v'ha di meno esquisito e di più triviale che la maggior parte delle sentenze alfieriane, se ne togli il pregio di un energico laconismo, che pure stanca ove sia continuato. Guai ai poeti italiani se si dessero a corre in un campo sì sterile e falso, e contaminassero la letteratura con quella orgogliosa e leggera politica, piena di rabbia e priva di armonia, che il poeta vi ha seguito.

Havvi una buona provvigione di sentenze false e immorali quantunque seducenti che i poeti così detti classici, e tra gli altri l'Alfieri, il Metastasio e i loro seguaci hanno introdotto sulle scene, come la legittimità del suicidio, della vendetta, ecc. Tutto essendo artificiale e convenuto nel sistema di questi poeti, perchè la sola morale non lo sarebbe stato?

PROSE ALFERIANE.

L'opera dell'Alfieri sul Principe e sulle lettere quantunque in alcuni punti esagerata e in altri falsa, è nondimeno nella sua sostanza buona e utilissima, ed esprime fortemente una verità troppo trascurata dal comune degli uomini. Avere, cioè, l'esercizio del pensiero pel suo massimo fiore, uopo di una certa libertà individuale, che disgreghi lo scrittore dalla dipendenza e dalla soggezione di tutte le autorità fattizie, le quali variando di necessità secondo il variare de' luoghi, de' tempi e delle circostanze, non possono operare la loro potenza sullo spirito umano senza rintuzzarne le vigorie, senza aggravarlo di ceppi inutili, e senza renderlo cangevole, e vario e fattizio, guastandone la tempra individua, e alienandolo più o meno dalla norma immutabile della

natura, e di quel divino ordine di cose, che sovrasta alla natura medesima. L'opera dell'Alfieri mette in luce il bisogno che il chiaro ingegno sente vivamente di una certa isolatezza, per cui, senza trascorrere in una stemprata indipendenza, goda una saggia libertà; tantochè la repubblica delle lettere non sia più mossa o modificata dalla mutevole opinione, dalla forza, dal favore, non più sottogiaccia all'azione estrinseca di individui guidati da altri interessi, ma si regga per proprie leggi, libera così nell'interno come al di fuori, non avendo altro motore e fine fuori di sè medesima come la congrega di molti eletti spiriti convenuti spontaneamente nel culto ragionevole di una medesima divinità.

Quello che manca all'idea che l'Alfieri adombrò del vero letterato, è appunto il difetto che si rinviene in quasi tutti i filosofi moderni, che indegnando a ragione l'esistente servaggio, trascorsero nell'opposto eccesso, e confusero una saggia libertà coll'indipendenza assoluta. Il qual vizio è sopratutto palpabile negli scritti del cittadino di Ginevra. Rousseau ha continuamente in bocca la natura, e non vuole avere altra guida, non venerare altra autorità fuori di questa; il che senza dubbio sarà giustissimo, dove la natura sia in effetto la sola norma esistente; ma sarà falso, dove nello stato reale delle cose, un'autorità superiore s'accompagni colla natura. Bisognerebbe adunque far questa ricerca prima di professare quella regola. E ben tosto si vedrebbe la necessità di modificare tal regola quando si scoprisse l'esistenza di una rivelazione, e che questa ci insegnasse a dubitare alquanto della assoluta perfezione della natura.

La prosa dell'Alfieri nelle Dediche, nel Principe, nella Tirannide, nel Panegirico, nelle Virtù sconosciute, e nella traduzione di Sallustio è bella e nuova sino a un certo segno per la sua naturalezza, la forza, il brio e la schietta e libera gravità che vi campeggia: e se vi fosse alcune fiate meno durezza, alquanto più di eleganza, e sopratutto maggiore purità e proprietà di lingua, ella potrebbe citarsi fra le poche belle scritture che vanti il secolo XVIII. Se poi si risguarda al contenuto di queste prose, e a quella che così dicesi, filosofia dell'Autore, vi si può trovare l'immagine della politica di un giovine bollente di glorie e di grandi azioni, sprovveduto quasi al tutto di cognizioni positive, e giudicante da quello, che dovrebbe essere secondo l'unica guida del suo caldo e vivo sentire.

Il meglio delle opere alferiane, del *Principe e delle lettere*, si

è la definizione che dà dell'*impulso naturale* e dell'*impulso artificiale*, e il divario che pone tra di essi. È questa una delle migliori definizioni di ciò che i Francesi chiamano *génie*, e della sua distinzione di ciò che non è tale. Havvi però luogo di meravigliarsi che l'Alfieri non applicasse mai questa sua dottrina a sè medesimo, e non conoscesse che la natura non l'aveva dotato di parecchie facoltà essenziali al vero poeta. Infatti egli fu certamente mosso dalla natura a scrivere e a travasare sulla carta quei sentimenti energici ed impetuosi che l'agitavano; ma tolto questo, tutto il resto fu artificio; la natura non fu in lui quello che lo fece poeta, che gli fè comporre delle tragedie, delle satire, delle commedie. E non ne è una chiara riprova il vedere quest'uomo seguir ben di rado l'inspirazione nello scrivere, ma sempre il giogo della propria volontà che amava d'imporre liberamente a sè stesso? Il vederlo al principio della sua carriera letteraria indeterminato tra i vari generi di poesia che sceglier poteva, comandar quindi a sè stesso il genere, il numero, la serie delle sue composizioni, e impegnarvisi con giuramento? Tuttociò egli narra nella sua vita; e quantunque ci faccia pur cenno di un gran bisogno di scrivere, e ci notifichi che in alcune sue composizioni fu guidato da un irresistibile impulso, convien dire per ispiegare dei fenomeni sì contrari, che la sola cosa in cui l'Alfieri fosse mosso da un principio istintivo, si era il sentimento e il bisogno di esprimerlo; ma che quando volle mettere i suoi sentimenti in alcuni quadri poetici, nella scelta e nell'esecuzione di questi non seguì più che l'artificio. E tal è pure il risultato delle impressioni che si ricevono dall'attento studio de'suoi diversi scritti; e l'unico modo di congiungere insieme i dispareri che corrono tra i critici sul merito di lui come poeta e scrittore.

SHAKSPEARE.

Che cosa vi può essere di più morale delle tragedie shakspeariane? Che cosa di più interessante pel bene dell'uman genere? — Shakspeare prova e fa sentire meglio di ogni filosofo l'immensa potestà del rimorso, e i castighi intrinseci che si trae dietro il delitto. Macbetto, Riccardo III, Claudio, ecc., sono scellerati, contro di cui si dichiarano in fine le stesse circostanze esteriori, perchè l'ordine della Provvidenza stabilisce che i pubblici delinquenti contro il bene della società siano anche pubblicamente

puniti sovra la terra; ma prima che giungano queste finali punizioni, e mentre la prosperità della vita sembra che circondi gli sciagurati, con qual evidenza Shakspeare disvelandoci il loro cuore non ne mostra il castigo dei terrori e dei rimorsi che continuamente pesa sovra di esso; tal che molto meno terribili di questi giunge poi il finale estremo castigo, che sembra anzi un caso felice per que' miserabili, sottoponendoli a maggiori mali. Un'arte ancor più bella di Shakspeare, quella si è poi di far vedere nna delle punizioni più gravi del delitto in quell' abbandono di Dio, per cui l'auima del gran delinquente resta priva del Cielo fra le sue angoscie, e dà l'esempio di un uomo senza Dio fra le agitazioni della terra. Claudio vorrebbe pregare, ma non può; e una situazione si terribile fu felicemente imitata da Schiller ne' suoi masnadieri. Macbetto è da delitto trascinato in delitto, e questo abbandonamento di lui al senso reprobo che lo conduce, mentre è un segno della riprovazione del Cielo, è il più gran castigo di Macbetto, in cui il mal fare è divenuto una necessità, e l'abito del delitto una sete sempre più dalla bevanda irritata, una febbre che co' suoi sforzi si consuma da sè medesima. E poi, qual morale sublime nella lezione drammatica, che ci mostra il pericolo del primo delitto, e Dio abbandonante l'uomo alla potestà dell'inferno la prima volta che l'uomo ha abbandonato il sno Dio! Non vi fu mai oratore cattolico, che con maggiore energia predicasse il rischio a cui si commette di una serie inevitabile di delitti chi per un momento cessa di vegliare sovra sè medesimo, e si abbandona alle lusinghe di un malvagio pensiero. Quando Macbetto ascolta delle potenze infernali il primo incitamento al malfare, egli gode ancora di una piena libertà, che è fatta sensibile dall'arte con cui il poeta ci mostra i discorsi dell' animo di lui; ma appena che l' infelice ha dato il primo assenso all' iniquità, cresce il dominio di questa, e quello diminuisce del libero arbitrio sulle potenze dell'anima; e coll' aumentar dei delitti ciò va talmente progredendo che in fine del dramma Macbetto non presenta più ne' suoi eccessi altra idea d' imputazione morale, che quella indiretta dalle conseguenze di un azione primaria liberamente esercitata.

OSSERVAZIONI

SULLE OPERE DI MANZONI ALESSANDRO.

Mi sia lecito il consecrare alcune osservazioni sovra le opere di un poeta che non conosco se non per fama, ma le cui opere sono tali da fare invaghire del loro autore ogni cuore amante della virtù e della religione; di un poeta, che arricchendo le lettere italiche di una poesia ammirabile e nuova, ha saputo anche far meglio e acquistarsi ancora una gloria più grande rivocando quell'arte amabile al primitivo suo fine; di un poeta caro per la pietà de' suoi versi agli amatori del Vangelo, per la dolce umanità de'suoi sensi a tutti gli uomini, per il suo amor patrio a' suoi concittadini, e per l'illuminata ampiezza del suo amore a tutte le genti; di un poeta insomma che i posteri ameranno forse di encomiare a preferenza di ogni altro titolo, col chiamarlo il Fénélon dell'Italia.

Abbiamo letto in molti scritti usciti dalle varie nazioni europee degli elogi de'maravigliosi carmi di questo illustre poeta; e abbiamo notato in questi elogi che la persona dell'autore, il suo carattere, il suo cuore, non vi sono meno commendati de'suoi versi; che sono commendati con i sensi spontanei di affetto e di venerazione che l'alto ingegno unito a un'alta virtù desta naturalmente: e ci è parso questo uno di quei tributi all'arte stessa che non sarebbero sì rari oggigiorno, se da buona pezza le lettere non fossero state divise dalla sapienza. Abbiamo pure avvertito, che se i privilegi della mente sogliono eccitare l'invidia, questa viene almeno in gran parte scemata, quando quelli sono congiunti ai privilegi della virtù; e che tale é la forza di una virtù sincera, dolce, evangelica, che a non esserne rapito e a non perdonare per amorevolezza di essa all'ingegno la sua maggioranza, è d'uopo avere qualche cosa di più che i difetti e le debolezze comuni.

Non è cosa rara, che la fantasia si lasci illudere dalle circostanze. Una sola impressione de' sensi può sovra di essa molto più che l'astratta contemplazione dell'intelletto, e i consigli della ragione. Il perchè l'atmosfera della pubblica opinione, quello di che si parla e si scrive, quello che è spettacolo e trionfo infiamma l'immaginazione del poeta a preferenza di una verità ridotta a starsi privata, di un diritto segregato dalla potenza. Questa è la

ragione per cui spesso i poeti si mostrarono volatili, soggetti all'aura del popolo o delle corti, dominati dalla fortuna e dai partiti regnanti. Questa è la ragione per cui la poesia fu sovente abbassata a cantare i piaceri e le meraviglie del secolo, invece di alzarsi a una sfera più sublime. Imperocchè la depravazione del cuore e la bassezza dell'animo potè talvolta corrompere la poesia; ma si dee pur confessare che molti di questi amabili corruttori furono uomini onesti, fedeli amici, buoni cittadini, e peccarono più per illusione di fantasia che per vizio di animo e malizia d'intenzione.

Il signor Manzoni è una bella eccezione a questo fatto. La sua immaginazione sovrasta agli oggetti esterni, e non n'è punto abbagliata; la poetica di lui è nel fondo del suo animo, come ben disse un suo conoscitore; ella è inspirata dalla ragione, dal cuore, dalla coscienza; quivi è il principio di quell'estro magnanimo, di quello stile peregrino che anima le sue composizioni: e trovandosi quivi raccolta e alimentata la verità umana e divina, la poesia, mossa da un'origine sì alta e pura, ne riceve la morale perfezione, senza perdere anzi crescendo quella che è propria di lei come poesia.

Io convengo col signor Manzoni (Lett. franc.) che la mescolanza del tragico con comico, quantunque produca delle vere e grandi bellezze nei drammi di Shakspeare, non sia però con questo compensata dei difetti ancor più grandi che produce. Bisogna però distinguere il serio veramente tragico dal serio che ha solo l'apparenza del tragico, ma che in sostanza non destando quelle impressioni profonde che fa la tragedia, può benissimo mischiarsi coi comici elementi. Shakspeare fa ne' suoi drammi (tolte le sue sette od otto tragedie, e le *Donne di Windsor*, che è una pura commedia) delle bellissime combinazioni serie e ridicoli pieni di armonia; ma ancorchè questo serio abbia talvolta le apparenze del tragico, e giunga sino ai grandi pericoli e alle morti, tuttavolta non è in realtà tragico, poichè l'autore col non approfondire tali situazioni e tali caratteri (questo divario tra il serio delle tragedie e il serio delle commedie nei drammi di Shakspeare fu approvato per la prima volta dal Guizot nella Vita del poeta Inglese: parmi però che erri nel dire generalmente che Shakspeare non approfondisce i caratteri che nelle sue tragedie, poichè Silock e e Falsteff mi sembrano personaggi comici tanto profondi quanto Macbetto ed Amleto; quello che è vero si è che Shakspeare non

approfondisce nelle commedie i caratteri e le situazioni troppo serie, e che ecciterebbero sensi tragici ove fossero approfondite) col saperne temperare il serio cogli aggiunti e le circostanze, rimuove ogni impressione meno che lieta; sicchè dove non è ridicolo, egli è sempre sì grazioso, sì ameno, sì ideale, che trasportata la fantasia in un mondo incantato, e desto sulle labbra un sorriso di giocondità, gli elementi comici si accordano con questo perfettamente. Così, a cagion d'esempio, nella *Tempesta*, nel *Sogno di una notte di state*, in *Cimbelica*, nel *Mercadante di Venezia*, ecc., vi ha poco comico propriamente detto; ma i quadri graziosi, ricchi, varii, brillanti, maravigliosi, producono delle impressioni al tutto poetiche, e armoniche tra di loro.

Il numero delle combinazioni armoniche che si ponno fare da un ingegno creatore è indefinito; e bisogna andare ben parco nel pronunziare sull'impossibilità di alcune, ancorchè si creda di averne le sperienze; poichè il non aver saputo un poeta comechè grande riuscire in una combinazione, non prova che non possa sorgere un altro più felice in questa esecuzione. Quando però vi sono degli elementi antipoetici si può francamente asserire che esse offendono le più belle combinazioni: tal è, a cagion d'esempio, quel serio triviale e prosaico della vita comune, non aiutato da alcun prestigio dell'immaginazione, non confortato dalla pittura della schietta natura, ma leggero e artificiale, che molti comici illustri e lo stesso Goldoni mescono bene spesso alle loro commedie.

GOLDONI.

Goldoni mancò di uno studio ordinato e profondo sull'arte sua. Lo si scorge leggendo le sue commedie, e sopratutto ciò che ne dice nelle Memorie della sua vita. L'arte fece ben poco in questo poeta; ei dovette alla natura tutto quello di buono che fu. Imperocchè non si dee chiamare arte quei materiali e negativi precetti ch'egli vinto dalle prevenzioni del secolo osservò nelle sue composizioni. Parlando egli delle sue commedie, egli accorda un gran valore a quelle che sono più piene di precetti morali, tuttochè deboli e prosaiche per la parte letteraria. È sommamente stimabile il suo intendimento di giovare alla morale, che volle esprimere persino coll'epigrafe presa pel suo teatro: *Castigat ridendo mores.* Egli tiene ancora come un giudice infallibile della bontà letteraria delle opere drammatiche l'esito delle medesime sul teatro. Ma in

tutto ciò, quantunque vi sia una qualche verità che illuda, vi ha pure grande errore. La poesia dee giovare alla morale non come vi giova la prosa, cioè coll'istruire direttamente e per intento, ma a suo modo, cioè col dilettare; e l'istruzione ch'ella reca è tanto più soda e profonda quanto la poesia è dilettevole. Ora, acciocchè la poesia diletti, fa d'uopo che ella sia un libero parto dell'ingegno: il sommetterla a delle vedute estranee, il volerle artificiosamente dare uno scopo politico o morale, è un distruggere la sua natura, e il renderla incapace di toccare la sua destinazione. Perciò quelle composizioni che l'autore ad arte volle fare istruttive, sono quelle che riescono meno tali; poichè l'estro impedito da questo scopo estraneo nega il suo fuoco vivificatore, e non vi ha più di poesia che le forme esterne. Cercando ogni lettore nella poesia prima di tutto il diletto, se non lo trova getta il libro; o se pure il legge ne riceve poca o nessuna impressione: poichè chi cerca una diretta istruzione va a sentire un buon oratore, o legge un profondo filosofo, e non sa che fare delle triviali ammonizioni di un poeta che per far un altro mestiere ha mancato all'arte sua. Se volete adunque che la vostra poesia sia utile, nutrite il vostro cuore, la vostra immaginazione, il vostro pensiero con delle idee vere e grandi, con dei sentimenti nobili e generosi; fatevi per così dire passare in natura la sapienza, la religione, la morale; componete quindi per ispirazione, e senza addarvene darete alle vostre produzioni l'improuta delle abitudini dell'anima vostra. La morale non si vede sensibilmente in alcune opere poetiche; ma siccome elle partirono da un cuore invaghito dalla virtù, le impressioni che producono sono tali che più o meno indirittamente vi conducono il leggitore. Nulla v'ha di più antipoetico, e perciò di più freddo ed inutile che la moralità artificiosamente inserita in un essere poetico.

Un altro errore del Goldoni si è, come ho detto, di dare un gran momento all'esito teatrale. Il gusto bene spesso corrotto dei popoli è una prova della falsità di questo: e Goldoni stesso fu indotto in errore da ciò, e diè un gran valore ai drammi sentimentali, come la *Pamela*, la *Sposa Persiana*, perchè incontrarono nn grande applauso.

DELLO STILE DELL'ALFIERI.

Lo stile dell'Alfieri sente assaissimo del ruvido, del nero e del monotono che animava i suoi sentimenti, e di quel difetto di armonia estetica, e di vero ideale che si trova in tutte le sue composizioni. Lo studio ch'egli fece per acquistare uno stile energico, l'idea falsa che si formò del verso tragico contribuì ad aumentare in lui le poco felici disposizioni della natura. Non si può negare ch'egli non abbia sentito molti difetti dei verseggiatori drammatici italiani che aveano sino allora occupato l'Italia: le sdolcinatezze del Metastasio, la mollezza e lo sbiavato colore di quasi tutti gli scioltisti erano pecche reali, che l'Alfieri sentì doversi bandire dall'italiana tragedia; ma egli avea una mente ben poco armonica per poter surrogare ai difetti i veri pregi della drammatica locuzione. Egli inventò adunque un verso in cui abbondano i difetti dell'armonia, in cui l'arte tutta si scopre, in cui la natura quasi mai non si ravvisa, e la tempera del linguaggio poetico; prosaicamente laconico, aspro, duro, antitalico, spesso concettoso, gonfio, senza pur che vi sia una vena di vera poesia. Ei si credette di avere imitato Dante; ma qual divario immenso tra i versi del massimo poeta Italiano, in cui ogni sentimento, ogni idea trova la forma più acconcia e ideale, senza mai uscir dalla natura, e quelli dell'Alfieri, che accoppiano costantemente una grande monotonia alla mancanza di naturalezza di ideale e di armonia! Si trovano, è vero, nella tragedia alfieriana alcuni versi felici, alcuni periodi assai belli; ma la bontà dello stile non si argomenta da alcuni separati elementi, e non v'ha forse uno scrittore cattivo, il quale, purchè abbia sentito fortemente, non abbia composto qualche buon pezzo. I versi del Saul sono, a parer mio, i migliori di tutte le sue opere, e ve n'hanno infatti di molti che sono temperati a un'incudine orientale, come dice il Perticari; ma non si può trovare una pagina che non abbondi di disarmonie sì grandi, che indicano quanto lo scrittore mancasse del vero genio della lingua italiana. Molti sono, è vero, gli amatori del verso alfieriano, perchè i suoi difetti sono seducenti per molti, e richieggono a esser conosciuti un'idea precisa della poesia; ma io credo che non vi sarà forse un solo, che sappia cosa sia armonia ita-

liana e armonia poetica, il quale si mostri contento del suo stile, e osi porlo nel suo genere vicino ai grandi poeti del nostro idioma, Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto, Poliziano, Metastasio, Parini, Monti.

MIRRA

TRAGEDIA DELL'ALFIERI.

La tragedia di *Mirra* è una di quelle in cui la immaginazione dell'Alfieri mostra maggiormente la sua povertà. La passione di Mirra è ben maneggiata, tuttavia senza ideale, tolta la scena dello sposalizio nell'atto quarto, e il colloquio della medesima con Cecri. Tutto il rimanente della tragedia, nè meno eccettuato Pereo, è affatto triviale e prosaico; l'Alfieri non pensò ad aggrandire alquanto il suo soggetto con mostrarci ne' suoi personaggi, e negli aggiunti qualche cosa di poetico e di grande, che togliesse la fantasia dalla sfera della vita comune. Ei si credette al contrario di ben dipingere la natura mostrandoci in Ciniro, Cecri, Euriclea, Pereo, dei personaggi in aria di famiglia, convenienti soli a quel genere antipoetico, che si appella tragedia urbana. L'osservazione è sua; ei confessa di aver fatto Ciniro non altro che padre, e si duol persino che Cecri abbia un'aria di balia e di ciarliera; ma s'egli si accorse di tali difetti, ben povera era la sua fantasia, o grandi le sue prevenzioni per non trovar modo di rimediarvi. Lo Schlegel reputa questa tragedia ributtante per la mostruosa passione che ne fa il soggetto; il che io credo vero sino ad un segno, quantunque l'Alfieri siasi grandemente adoperato per temperare quell'errore nel personaggio di Mirra. Il suo errore provenne dal credersi che bastasse il rendere Mirra commovente a rendere men disgustoso l'affetto che la travaglia; laddove, per riuscirvi compiutamente era necessario modificare tutta l'intera scena, col diffondere su tutte le sue parti qualche cosa di grande e di poetico che alzasse l'immaginazione sopra la sfera della vita reale, col trasportare lo spettatore nel clima mitologico, e dipingere il regno della necessità e degli Dei. Shakspeare quando dipinse dei delitti orribili, temperò in tal guisa colla grandezza dei personaggi, colla varietà e lo spettacolo dell'azione, coll'armonia dello stile, colla bellezza degli aggiunti ciò che vi potè esser di disgustoso. Egli è vero, che l'Alfieri fece uso delle fa-

vole col mostrare sull'amore di Mirra una vendetta divina; ma ei medesimo confessa che poco serve un tal ripiego alieno dalle nostre idee e dalle nostre credenze. Bensì esso avrebbe molto servito quando egli avesse saputo come Shakspeare, come Racine trasportarsi negli antichi tempi, e sotto l'imperio delle antiche opinioni col colore generale dell'opera e colla forza della fantasia, la quale ove sia davvero poetica, può sempre operare di tali miracoli. Racine avendo pure nella Fedra a mostrarci una passione incestuosa, comechè meno ributtante di quella di Mirra, ebbe cura di corredàre il suo quadro di tutto quello che poteva aggrandirlo e renderlo poetico, e trasportare la mente nel campo delle favole e sotto l'imperio del destino. Il gran difetto di questa tragedia è l'amore di Ippolito; toglietene questo, e voi vedrete in Ippolito, in Teseo, in Fedra, nella disposizione generale un complesso di pitture che ti presentano l'azione di cui si tratta come qualche cosa di antico, di grande, di pertinente ad un altro mondo, a un altr'ordine di quello che passa sotto i nostri occhi, laddove per lo contrario l'Alfieri si è studiato a bella posta di mettere il suo a livello della realtà in cui viviamo: perciò l'arte che impiegò intorno al personaggio di Mirra è riuscita inutile, e la passione di questo, tuttochè concentrata, riuscirà sempre disgustosa ed antipatica. La passione di Mirra è mostruosa nell'ordine di cose in cui è collocata, e mancando di armonia con tutto ciò che la circonda non può essere estetica.

DELLO STILE DI ALESSANDRO MANZONI.

Il signor Manzoni scrive meglio nella prosa francese che nella italiana. La sua lettera sulle tre unità mi sembra facile, eloquente, elegante, scritta da un uomo che è padrone di esprimere con chiarezza e abbondanza le sue idee in tutte le forme; laddove nelle sue prose italiane io ci trovo, oltre ai franzesismi di che abbondano, un non so che di stentato e di sconnesso che mostra un pensatore non comune, che si trova inceppato nell'espressione de'suoi pensieri. Un Francese può forse trovare nelle suddette lettere qualche neo di stile, su cui uno straniero non può sicuramente giudicare; ma mi pare di poter affermare che nella sostanza la prosa francese del signor Manzoni mostra un talento particolare per esprimersi in questa lingua.

Lo stile poetico del signor Manzoni è unico, nuovo, e fa epoca negli annali della poesia italiana. Quello dell'Adelchi mi sembra preferibile o quello del Carmagnola, per essere ugualmente naturale, e semplice, e più poetico. I tempi da lui dipinti in quella seconda tragedia, quel non so che di poetico e di grande che s'attacca al personaggio di Carlomagno, l'entusiasmo del diacono Martino, la celeste fisonomia di Ermengarda, la maestà che accompagna lo spettacolo di due nazioni in lotta tra di loro, la grandezza dell'epoca storica, la quale è la più interessante e la più poetica che si trovi nel medio evo, la semplicità dei costumi ch'esso dipinge, la caduta del regno Longobardico e le miracolose conquiste del magno Carlo, tuttociò permetteva forse all'immaginazione del poeta di alzarsi più alto e di imprimere più la sua forma allo stile, di quello che sull'azione del Carmagnola.

Il carattere del Carmagnola e la severa maestà del quadro in cui è rappresentato, mi sembra mettere questa tragedia dal lato del carattere drammatico sovra l'altra; ma l'Adelchi supera il Carmagnola per la parte immaginosa che vi regna per le cagioni summentovate.

Il signor Manzoni è tanto più concitato e profondo nelle sue tragedie quanto meno lo appare sotto quella gravità, quella calma, quella elegante naturalezza che costantemente lo accompagna in tutti i suoi poetici scritti. I suoi caratteri fanno segno di una mano maestra; la natura vi è dipinta qual si è con ammirabile schiettezza; ma non comune, non prosaica, non volgare ella vi si mostra sotto il lato dell'ideale poetico. Il signor Manzoni ha messo nella tragedia istorica ad esecuzione quelle riforme che l'Alfieri presentì, ma non seppe punto eseguire. Il quadro vi è semplice, l'azione rapida, incessante; ma tutto è poeticamente grandioso, nulla di secco, di compassato, di raffinato; i colori sono ideali, e le dimensioni delle composizioni libere e ampie quali non con arte arbitraria, ma là natura le ha e le richiede. Perciò quantunque Shakspeare, Goethe, Schiller ci avessero già dati degli eccellenti modelli della tragedia storica, il signor Manzoni seppe non di meno aprirsi una nuova strada, e collocarsi allato a quei grandi maestri, dando a divedere quanto sia ricco questo genere di composizione drammatica, e quanta varietà di forme ammetta, ove gl'ingegni si rivolgano a seguire per maestro la sola natura.

Lo stile del signor Manzoni è, come il suo pensiero, nuovo, ele-

gante, naturale e degno della maestà della tragedia storica: senza cessare di essere poetico, ha pure quella severità e quell'altezza che l'Alfieri vide esser necessaria, senza saper raggiungerla. Egli sa usar da maestro di alcuni felici artifizi del verso alfieriano, evitando tutti i difetti che ne deformano il complesso. — Per la parte dello stile l' Adelchi mi sembra generalmente superiore al Carmagnola, essendovi maestrevolmente congiunta l'altezza ideale e poetica alla naturalezza del dialogo, il che mi sembra un caso nuovo per gli Italiani, e ciò che rende lo stile tragico più difficile di ogni altro.

L'unica cosa che forse si potrebbe da taluni rimproverare allo stile del signor Manzoni, si è qualche negligenza in fatto di purità, e qualche forma nuova che sente la lingua straniera, e non pare confarsi al genio della nostra; ma io mi guarderò bene dal pronunziare in tal cosa, trattandosi di un inclito ingegno che la natura ha evidentemente destinato a ornar di nuove bellezze l'idioma italico.

L'anima del signor Manzoni sommamente religiosa, congiungendo insieme la poesia e la storia (1), trasse da questa doppia sorgente d'istruzione e di diletto profano dei diletti e delle istruzioni di un ordine superiore. Fedele sempre all'osservanza della natura, nemico di ogni arte che impedisca la libertà delle espansioni spontanee, di ogni spirito di sistema che tradisca l'osservazione degli uomini, egli dipinge questi come sono, e lascia alla fantasia l'indipendenza che le è necessaria; ma religioso profondamente, per abito e non solo per caso d'immaginazione, egli è portato naturalmente a vedere negli eventi umani quella faccia che li collega con un'altra vita, e a mettere i suoi ideali in una sfera alta e superiore, dove la religiune è quella che compie l'armonia dei quadri estetici. Senza ricorrere al maraviglioso in quella guisa che altri sommi poeti ne fecero uso, servendosene come di un poetico simbolo di ciò che succede nell'anima, egli ci mostra Dio costantemente presente ne' suoi drammi, ma in un modo invisibile, quale ogni mente meditatrice lo ritrova nella natura, nella società, in sè medesima, come l'Essere che presiede agli eventi umani, che si serve dei disordini e delle corruzioni degli uomini per purificarli per un'altra

(1) L'Abate Brem chiama il Manzoni un uomo, *la cui poetica è nell'anima.* L'autore di questo elogio non ebbe sempre lo spirito vero e giusto; ma egli non erra mai ne'suoi scritti quando segue le ispirazioni del suo cuore.

esistenza, e che occulto e terribile pel malvagio prosperoso, riserva le sue voci di bontà per l'infelice qualunque siasi. Il signor Manzoni ci mostra i suoi personaggi in due stati diversi; ce li mostra nella prosperità e nella piena degli interessi terreni, agitati da mille cure, forniti di grandi qualità, ma che impiegano nel correr dietro a quegli idoli terrestri, a cui la nostra debolezza dà cotanto importanza; le anime grandi non ponno essere compiutamente malvagie; esse hanno le virtù che il mondo plaude ed accarezza, ma sono prive di quelle che il Vangelo insegna, e che sono le sole eroiche, perchè le sole che vincano tutte le seducenti debolezze della natura. Il Conte di Carmagnola è prode, franco, leale, forte, generoso, magnanimo; la debolezza è da lui rispettata e soccorsa, l'amicizia considerata come un effetto inviolabile; egli ha le virtù naturali di un animo incolto sì, ma grande per sè stesso: tuttavia egli è altiero, ambizioso, confidente nelle sue forze; l'indignazione che prova contro l'ingiustizia si estende contro l'ingiusto; egli sprezza il nemico vile, ma odia il potente; il desiderio della vendetta lo anima e ne assapora i piaceri: egli ha in una parola tutte le virtù che può dar la natura, ma non ne ha alcuna perfetta, perchè una perfezione superiore non fu ancora da Dio posta nel di lui cuore. Tal è l'uomo grande nel mondo abbandonato alla sola sua natura; tal è l'uomo che ci appresenta la storia, e quello che ci fa vedere il signor Manzoni nel corso del dramma. Così l'interesse per esso in noi si risveglia e si accresce, veggendovi un uomo fornito di grandi qualità capaci a un raggio della grazia di produrre una virtù vera, ma soggetta alla debolezza umana, sicchè la sua morale imperfezione è appunto quella che lo rende drammatico e atto a destare in noi sentimenti simpatici. Bentosto il corso degli eventi precipita questo fortunato illustre nell'abisso dell'infortunio; gli fa provare tutte le angoscie che agitava un'anima superba e grande avvezzata alla fortuna, e che ne precipita tutto ad un tratto: oh quanto, dice il Carmagnola, gioirà Filippo all'udir la mia caduta! Ma un raggio di luce divina scendendo nel di lui cuore tempera l'affanno nero e terribile, e aprendo a' suoi occhi un Dio, un'altra vita, un ordine religioso, dà un non so che di calma e di solenne a' suoi ultimi istanti. Questo genere d'impressione è proprio del signor Manzoni: ei non dà a' suoi sventurati quella esagerata ferezza e quel disperato e rabbioso orgoglio che li induce quasi sempre a uccidersi da sè stessi nelle tragedie d'Alfieri, e che sparge su di questo un disgustoso colore di gentilesimo che

attrista troppo neramente per dilettare; ma conservandoli sempre grandi, ci mostra la sventura come la cagione che purga i loro animi traviati dagli interessi mondani, li fa rientrare in sè stessi, e rivolgere lo sguardo a un altro avvenire. Sicchè l'animo del lettore dilacerato poi un momento dalla pietà n'è quindi più dolcemente commosso, e mentre piange gli ultimi istanti del generoso, prova un sentimento tranquillo di speranza veggendo nella sventura stessa il mezzo di cui Dio si valse per ricondurre a sè un animo grande e sedotto dall'abbaglio della vita. Non si può esprimere quanto poetica e morale sia l'impressione prodotta da questa conversione religiosa di un'anima, concepita con tale maestria; ed è certo un bel trionfo del poeta il costringere gl'increduli stessi ad entrare a parte di un genere di commozioni ch'essi avrebbero deriso prima di sentire, e di plaudire a certe sublimi virtù che il mondo dileggia, quali sono l'obblio delle ingiurie, l'amor de'nemici, la rassegnazione alla volontà del supremo Signore, e tutto quell'eroismo cristiano che risplende negli ultimi sentimenti di Adelchi, e del Carmagnola. Così il poeta religioso, col mostrarci i suoi personaggi sì sublimati dalla sventura, ci fa sentire quanto la grandezza della virtù superi quella della natura, e distrugge le illusioni del mondo e della sua vana grandezza dopo averla dipinta e con essa commosso.

Non conosco poeta drammatico che abbia saputo così naturalmente accoppiare i sensi religiosi alla natura, e dare alla morte stessa un aspetto sommamente poetico mostrandocela come l'ultima prova che un Dio di bontà fa delle anime per purgarle e perfezionarle, e come un passaggio ad una vita migliore. Alla morte di Adelchi e di Carmagnola, alle ultime loro parole, non sembra egli, per così dire, che il Cielo sia presente ai nostri occhi, e che il poeta voglia dell'ultima scena della vita terrena farne una prima di un altr'ordine di esistenza? Ma come tutto è franco, profondo, naturale! Come l'opera del poeta è una sensibile esperienza, che nulla vi ha di più naturale e di più necessario per l'uomo, che il pensiero di Dio, e di un'altra vita, i sentimenti della virtù evangelica, e della religione!

Se nel corso della sua vita il Carmagnola fa mostra di grandi qualità e di un gran carattere, egli è però soltanto alla morte che acquista tutta la possibile sua dignità. Egli è lo stesso del prode e giovane Adelchi, della tenera e dolce Ermengarda; il valore, la bellezza e tutti i doni della natura sono un nulla ap-

petto alle virtù religiose; l'alta destinazione dell'uomo si manifesta al sorgere di queste, e al suo sottentrare in luogo degli altri pregi.

Un poeta volgare avrebbe dato al Carmagnola appena che s'accorge del tradimento del Senato Veneziano, e scopre di essere condannato a morte un' intrepidità gigantesca, un insultante e cavalleresco eroismo: la morte è quasi sempre nulla per gli eroi delle tragedie alferiane. Ma il gran poeta che conosce la natura senza render il Carmagnola pusillanime e vile, seppe dipingerlo amante della vita quando nel fior degli anni, carico di gloria, vi avea rivolti gli occhi e ne assaporava tutti i favori; quindi egli fa che il Carmagnola senza viltà e abbiezione si mostri pure voglioso di evitare il tristo suo fato, e con una nobile e semplice dignità cerchi ancor di cambiare le intenzioni de' suoi iniqui avversari. Il che fa che riesca tanto più commovente questo personaggio quanto è più naturale; poichè quanto è doloroso a un gran soldato il perire di vil tradimento all'istante che vittorioso e carico di gloria esce da una battaglia?

PARALLELO FRA L'ALFIERI E SHAKSPEARE.

Ranieri de' Calsabigi paragona l'Alfieri a Shakspeare sorpreso da alcune analogie apparenti ed accidentali, mentre il vero si è che quanto alle parti essenziali del dramma non v'ha alcun paragone tra questi due autori. Shakspeare ha un talento così drammatico e sa ritrarre così ben la natura, che senza esagerare mai nulla dà a tutti i suoi personaggi un carattere individuale, talchè non se ne ritrovino due in tutti i suoi drammi che tra di loro si rassembrino, come non se ne trovano due di tali nella natura. Il signor Guizot, nella prefazione all'Otello, notò questa prerogativa che il poeta inglese ha su tutti gli altri, per cui dà a' suoi drammi una tal freschezza di vita, che meglio non la troveresti nella realtà. L'Alfieri per lo contrario dà a' suoi personaggi una fisonomia al tutto astratta e generale, e quantunque nessun tragico del mondo abbia, nel particolarizzare gli individui, agguagliato Shakspeare, nessuno pure è più vago e generale di Alfieri. Il signor Sismondi osserva, che i personaggi alferiani sono di tutti i tempi e di tutti i luoghi; invano l'Alfieri credea di aver distinti assai gli uni dagli altri, chè tutti hanno nella sostanza la medesima fisonomia. Il talento di dar la vita e la realtà ideale a' suoi personaggi, essenziale al poeta drammatico, manca al tutto all'Alfieri;

egli esagera i caratteri bene spesso e li diversifica quel tanto che è necessario per dar corso all'azione; ma si sente tutto l'artificio del poeta, che non sa anticipatamente crearc e mettere in iscena dei personaggi diversi e forniti di vita individuale, per dedurre da essi l'azione drammatica, ma deduce dall'azione drammatica la diversità dei personaggi. Molti tratti giustamente lodati delle tragedie alferiane sono belli per sè stessi, come squarci di eloquenza, indipendenti dalla bocca che li esprime; ma la eloquenza drammatica che consiste nel rendere i discorsi, la naturale espressione di viventi e naturali caratteri non si trova in Alfieri. I suoi dialoghi stessi più ammirati sono belli come lavori separati di eloquenza; ma non hanno nulla di drammatico, cioè di vivente, di reale.

Questo difetto è così capitale nella poesia drammatica, che all'eccesso in cui ha luogo nelle alferiane tragedie, farebbe credere che il loro autore non avesse alcun talento drammatico, s'egli non avesse composto il *Saul*. Questa tragedia non fa eccezione a quanto abbiamo detto, se si prende nel suo complesso, e si guarda ne' suoi personaggi, tolto *Saulle;* ma Saulle è una creazione dissimile da tutte le altre che fece Alfieri; creazione eminentemente drammatica, non solo per il biblico orientalismo che l'inspira, come altri per avventura estimò (poichè gli altri personaggi di questa tragedia hanno pure una tinta orientale; ma nessuno è un individuo vivamente espresso come Saulle), ma sopratutto per la viva, forte, profonda, individuale fisonomia che l'Alfieri seppe dare a questo suo personaggio. In tutti gli altri personaggi l'Alfieri non trovò nulla di analogo al Saulle; Filippo, Egisto, Nerone, Cosimo sono dei caratteri astratti ed esagerati; Saulle è così pieno di natura e di verità che ti fa quella profonda impressione sul cuore, che solo il naturale può lasciare dietro di sè. Qual è il segreto di questa creazione? Come mai l'ingegno di Alfieri potè questa volta superare sè medesimo, e produrre un'opera al tutto diversa dalle altre? Egli è che in Saulle il tragico poeta trasfuse tutto sè stesso. Nelle sue altre composizioni, egli consultava soltanto la fantasia; dava quasi sempre a'suoi personaggi quella forza di volontà, e quella frenesia di affetti, di cui era improntato il suo proprio carattere; ma non potea mai riuscire a formare dei perfetti individui. In Saulle espresse tutto sè medesimo; creò un individuo, perchè riprodusse sè stesso. Ma qual havvi analogia tra un tiranno investito da un gran delirio e il poeta che

pensò di dare delle tragedie all'Italia, e che passò la sua vita agitata da una febbre di libertà? Egli è, che Alfieri, credendosi in buona fede di amare un governo libero, combattè i troni, perchè era nato sotto di essi; l'amor del dominio e dell'indipendenza in un suddito dee prendere le forme di un amore di libertà. Egli avviene tante volte che l'uomo fervido non conosce le molle segrete del suo cuore, e si crede virtuoso, mentre è soltanto egoista, e senza accusare la sincerità e la rettitudine dell' Alfieri, si può dire che il suo animo fosse piuttosto inchinato all' alterigia aristocratica di Coriolano e alla dominazione di Scilla, che alla virtù repubblicana di Aristide e di Guglielmo Tell. Il suo cuore era violento nelle passioni, come il suo spirito eccessivo nelle sue idee; l'eccesso era la sua indole; volubile, senza esser flessibile il suo carattere resisteva agli impulsi esterni, e soffriva solamente di essere cambiato da sè medesimo. Una sete d'indipendenza e di gloria lo agitò continuamente, senza poter essere mai soddisfatta. Non è questo il carattere di Saulle, tiranno senza cessar d'esser grande, tenace senza costanza, inquieto, tetro, terribile? La Bibbia infiammò l'immaginazione dell'Alfieri, e produsse questa tragedia. La Bibbia con tutti i colori dell'orientale poesia mette in vista un Dio creatore del cielo e della terra, onnipotente, ottimo, ma chiedente in chi lo serve uno spirito di umiltà e di soggezione; la Bibbia che non si compiace come il Vangelo nel mettere in vista gli amabili attributi di Dio, lo fa piuttosto comparire come un onnipotente monarca, al cui cenno tutto s'inchina, e che esercita pel mezzo del sacerdozio levitico sovra gli uomini un giusto ma inflessibile impero. L'anima di Alfieri provava forse qualche cosa di quell'orgoglio, che rende persino duro il doversi piegare alla Divinità; orgoglio che la favola ritrae ne' Titani, Eschilo in Prometeo, l'Alighieri in Capaneo, e il Miltono nel Satana, che il suo ingegno tolse dalla dottrina biblica. La sua anima era forse vacillante in un duro pirronismo tra la voce della passione e quella della ragione e del cuore. L'una il facea Dio di sè medesimo, e lo indegnava al pensiero dell' ubbidienza ad un'esterna autorità. L'altra lo abbassava innanzi all' Essere supremo, e si valeva appunto della sublimità del suo ingegno per mostrargli che nulla è l'uomo innanzi al suo Dio. La sublime idea del sacerdozio dipinto nella Bibbia doveva pure colpirlo; ma la passione in lui di ribellione a ogni potere, gli fe' dipingere il sacerdozio coi caratteri del pirronismo e dell'impostura, e rese illusoria una

spiegazione, che a sangue freddo ritrovasi fondata sulla falsità. Questa pugna d'idee in un uomo di gran tempra d'animo fornito, è dipinto con vivi colori in Saulle. David è l'organo della ragione, del cuore, che parla a favore della religione; Abimelech è l'organo del buon senso che rende del sacerdozio un'immagine bella e veritiera; Abner è l'organo della perversione in un'anima bassa, che è empia per interesse e malvagia per abbiezione; Saulle è l'uomo grande ma traviato, combattuto dalla ragione, dal cuore, per una parte, e dall'altra dalla più terribile delle passioni, un infinito orgoglio. L'Alfieri ritrae nei personaggi che stanno a fronte di Saulle lo diverse idee da cui assalito è il suo spirito, da cui mosso è il suo cuore (1); e nel personaggio di Saulle lo stato del suo animo combattuto da idee e da sentimenti così contrari. Ognun vede che l'Alfieri locato in sul trono, e vivente in que' luoghi e in que' tempi, ne' quali una incredulità di orgoglio e di passione era la sola possibile, con un Davide e dei sacerdoti, e un Dio a fronte della sua autorità, sarebbe stato Saulle.

Se egli non avesse letto la Bibbia e ricavato il suo soggetto da questa, non avrebbe potuto far spiccare il suo carattere dal lato più poetico, cioè messo a fronte della religione, di Dio, del sacerdozio esteriore, di tutto il culto della religione. L'incredulità dichiarata, come quella di Federico II, è antipoetica; ma egli è sommamente poetico il germe dell'incredulità non ancora interamente sviluppato; il germe dell'incredulità proveniente dalle passioni e messo in lotta colla religione, a cui dà risalto. Il Saulle è un opera poetica in cui l'autore dipinge le sue grandi passioni, e quel pirronismo che nasce da queste; poichè l'incredulità tranquilla e dogmatica mostra sempre difetto d'ingegno o di cuore; ella può annidare in Lamettrie o in Macchiavelli, ma non in Rousseau.

Sappiamo pertanto il motivo por cui Alfieri questa a tutte le altre sue tragedie anteponesse; motivo che forse egli medesimo non seppe bene appurare. È al tutto naturale, che quando uno scrittore esprime la propria natura in un lavoro d'immaginazione, lo preferisce a tutti gli altri che possa aver fatti. L'Alfieri converte sè stesso in Saulle, come un padre ama in quel figlio che più

(1) Micol, David e lo stesso Abimelech sono dei puri rappresentanti di alcune idee; non sono degli individui, ma delle astrazioni vestite di forma sensibile: Saulle è un vero individuo, perchè è l'uomo, perchè è l'Alfieri posto a fronte di questi sentimenti.

gli rassomiglia non solo il proprio sangue, ma la propria indole, la propria fisonomia. « Me ne compiaccio in modo particolare, » dic'egli all'amico Caluso nel dedicarglielo; e nella sua Vita mostra pure la sua predilezione verso questo suo lavoro, che come più spontaneo gli costò meno fatica degli altri, dicendo che in *esso vi è di tutto*. Infatti vi sono tutti quei sentimenti spesso contraddittorii, da cui era combattuto l'Alfieri; in Saulle havvi una mescolanza di magnanimità e di perversione, che sentiva in sè stesso; Saulle sfida col suo orgoglio la Divinità, e spiega una energia di tirannide straordinaria; ma quello che gli piacea forse più di tutti, si è, che senza ledere la natura egli è riuscito a dipingerci un tiranno, che sente ripiombare su di sè stesso la propria tirannide, che n'è il primo schiavo, e che in mezzo ai suoi furori è il primo a inveire contro la tirannia. Magnifico è quel tratto di poesia che termina con questo verso: *Seggio di sangue e d'empietade è il trono*, e dovea sopratutto invaghirsi il poeta di averlo messo in bocca a un tiranno, nella quale non può esser sospetto, e della cui sperienza è attestato. Ma se l'Alfieri gloriavasi di aver trovato nella natura l'esempio di ùn tiranno, che inveiva contro la tirannia, egli per certo non s'accorse, che il carattere di Saul era il suo proprio; e che la sua frenesia di libertà altro non era che uno sfrenato orgoglio come in Saulle, accompagnato da un' anima grande; pel quale accoppiamento dovea nascere un eterno combatto tra i sensi dell'amor proprio e quelli della virtù. L'Alfieri, nel suo libro *Del Principe e delle lettere*, dice che il medesimo impulso naturale produsse in vari generi secondo le diversità de' luoghi, de' tempi, delle circostanze, i grandi agenti e i grandi scrittori; e che un Giulio Cesare, un Federico II sarebbero stati in altri tempi Bruto e Scipione. L'asserzione nella sua generalità non è vera, ed è ingiuriosa alla natura umana, come quella che induce una specie di fatalismo, e cessa dalle azioni umane ogni specie di imputazione. Ma non si potrebbe egli dire con maggior verità, che quel principio che in lui suddito si svolse e produsse una febbre di libertà, avrebbe potuto produrre in un uomo coperto di un diadema una febbre di dominazione, come quello di Alessandro o di Cesare?

La natura del soggetto concorse altresì a muovere l'Alfieri in Saulle a spiegare un ingegno, che non mostra in alcuna delle altre sue opere. L'indole della Bibbia e della poesia orientale lo trasportò senza accorgersi a infrangere molte regole da lui altrove seguite.

I soggetti tutti della storia antica portano con seco nell'idea degli uomini un certo corredo di regole arbitrarie, che l'ingegno inesperimentato e non abbastanza immaginoso di Alfieri non avea forza per superare. Quei pochi argomenti che dedusse dalla storia moderna, li trattò, com'egli stesso confessa, con uno spirito al tutto antico; anzi, direi meglio, con uno spirito astratto e generale. Le prevenzioni letterarie possono soltanto esser vinte da un ingegno, che fornito di una forte e nuova immaginazione, crea spontaneamente delle bellezze opposte a quelle prevenzioni; il senso allora che la bellezza produce, e su cui il vero ingegno non può essere pirronista, mostra la falsità delle regole opposte. Per tal modo, più che per ricerche critiche e filosofiche, si cominciano i primi attacchi contro i letterarii errori. Se non si avesse l'esperienza di molti capolavori, la cui bontà è un'evidenza estetica, e che non si acconciano appunto per ciò che vi ha di più bello con alcune regole arbitrarie seguite da insigni poeti, i migliori ragionamenti avrebbero poca forza contro di questa. Nè questo sarebbe al tutto un ingiusto procedere, poichè giova a mantenere la sanità dell'estetica il non ammettere delle innovazioni non avvalorate da alcuna sperienza. Ma quando si ha Shakspeare in mano, si possono, senza pericolo e con tutta la pace della letteraria coscienza, confutare alcuni difetti della poetica di Racine. E Shakspeare istesso avrebb'egli osato inventare un sistema drammatico diverso da quello degli antichi Greci, ne' quali non era al tutto inesperto, se non avesse, condotto dal suo ingegno, creati spontaneamente quei capilavori, i quali, appena immaginati, contenevano in sè stessi con estetica evidenza le prove della loro bontà? Quello che l'immaginazione sola non potea fare in Alfieri, lo fece in parte l'immaginazione orientale della Bibbia, da cui invasata la sua, si aperse un nuovo campo, di cui sentì tutto il pregio, e che scorse non esser nè meno necessario confrontasse alle regole classiche. Quella libertà d'ingegno e d'immaginazione, che è necessaria alla produzione di peregrini lavori, l'Alfieri l'ebbe soltanto nella composizione del Saulle, perchè il soggetto orientale da lui scelto, e la lettura della Bibbia, diedero al suo intelletto l'idea di una poetica loro appropriata, e che non potea essere suggerita da altri soggetti. Certamente anche nel Saul l'Alfieri obbedisce alla legislazione in vero non delle più poetiche, data dal suo carattere; evita ogni episodio, corre senza fermarsi al fine; ma almeno queste leggi erano meno antipatiche delle altre classiche, poichè

non erano frutto dell'artefice, ma erano dettate dalla natura stessa del poeta. Ma egli è un gran vantaggio che il soggetto orientale gli faccia alquanto lasciare la solita nudità dello stile per vestirlo d'immagini e di sensi poetici; che il soggetto biblico adottare gli faccia una semplicità patriarcale, e adoperare degli incidenti pieni di naturalezza e di verità, ma che indegni avrebbe estimati di un'altra tragedia. In Saulle il soggetto è tutto intero nell'anima del protagonista, è la storia di una passione che tocca il segno della demenza; le vicende del dramma sono le agitazioni del cuore di Saul, e la battaglia che lo termina è piuttosto l'occasione dello scioglimento, che lo scioglimento medesimo. Ognuno sente da bel principio che un' anima inferma di orgoglio e di irreligione come quella di Saul può soltanto finire le sue miserie col suicidio; e ancorchè nel fine del secondo atto paia rappacificarsi, nessuno è ingannato da tale apparenza; e ognuno sente che nel fondo del cuore di Saul vi ha qualche cosa che predice che il demonio che lo investe dovrà vincerla sullo spirito di Dio. Il Saulle è una miniatura vicino al Macbetto; ma l'idea madre di queste due tragedie è la stessa.

L'immaginazione di Alfieri avea d'uopo di questo appoggio orientale; le inspirazioni di una letteratura estranea, e sopratutto della letteratura biblica erano necessarie al suo ingegno, che non potea da sè stesso spiegar tutta la sua forza, e conoscer tutte le sue facoltà. Peccato, che la sua manìa di voler in letteratura comandar persino all'ingegno creatore col fare dei proponimenti, lo abbia distolto dal ricavare dalla Bibbia altre tragedie, come si sentiva inspirato a fare! Quest'uomo, che tanto amava la libertà, esercitò pur sempre, senza volerlo, la tirannia su tutto quello che circondavalo, e persino sovra il suo ingegno, comandandogli ciò che dovea fare, e quanto ometter dovea. Ma egli ben ne fu punito; poichè dopo il Saul, in cui l' Alfieri erasi tanto alzato sovra sè stesso, ei non compose più opera che potesse stare a livello non che del Saul, delle altre sue tragedie antecedenti.

DELL'INDIVIDUALITÀ DEI PERSONAGGI NELLA POESIA.

Intorno all' individualità dei personaggi nella poesia, osserverò, che la poesia epica e drammatica essendo l'espressione poetica della storia, ed essendo la storia come la natura individuale in tutti i suoi personaggi, tale esser pur dee la poesia.

È piuttosto allegorico, che poetico il vestire i personaggi del carattere di una passione, di un vizio, come crudeltà, ambizione, avarizia, ecc.; la perfetta poesia (non quella del Muratori) non dee punto ritrarre ne' suoi personaggi delle pure astrazioni e generalità, ma dar loro un carattere individuale, e perciò vivo e conforme alla natura; poichè solo gl'individui sono nella natura, ed essi soli sono pieni di vita. La storia, com'è scritta dagli uomini, ignorando molte cose, e tra queste spesso quelle picciole e segrete circostanze, che seguono l'individualità de' suoi personaggi, non può ottenere perfettamente quel pregio. Inoltre altro è la storia pubblica, cioè la storia degli eventi; altro la biografia, o storia delle azioni: quest'ultima soltanto può essere appieno individuale; e in questa individualità comportabile del genere biografico, Plutarco ne ha dato dei modelli, ne' quali il diletto gareggia coll' istruzione. La Bibbia ama sopratutto la storia degli uomini, e la mesce sempre alla storia degli individui; e così dovea essere, quando lo stato pubblico si risentiva ancor molto della famiglia. Ma la poesia può perfezionare quello che nella storia è imperfetto, e dare un'intera e compiutá individualità ai personaggi cui mette in iscena. Io non voglio profferire, che la poesia quando non dipinge l'individualità non valga nulla. E dirò bensì che questo è il primo suo pregio, come quello che solo cresce grandemente il diletto. Per qual magia Dante è il primo dei poeti epici e Shakspeare dei drammatici? Perchè l'uno e l'altro non creano mai degli esseri vaghi, astratti, senonchè indeterminati per qualche parte, ma dei compiuti individui, che si distinguerebbero fra mille, tanto è distinta e forte l'impressione che lasciano nella mente di chi li ha una volta veduti. L'Ariosto, che dopo Dante, è il più nuovo e immaginoso epico moderno, ne mostra pure sempre degli individui; se non che egli non li ritrae colla concisione e la profondità dell' Alighieri. So bene, che questa poetica mal si accorda a quella per cui si vorrebbe, che il poeta epico rappresentasse in ciascuno de'suoi personaggi una passione di umana forma vestita; e si pretende che così abbia fatto Omero, senza avvisare che un tal genere di poetica sarebbe attediante e privo di ogni interesse. Certamente Omero, come Dante nascose delle grandi verità ne'suoi poemi; chi lo ignora? Ma Achille, Ulisse, Agamennone, non sono delle passioni astratte vestite in abito di persona, ma degl'individui ciascheduno de'quali ha una fisonomia particolare, ed esiste separatamente. In ciascuno di essi v'ha qual-

che passione principale e preponderante, perchè questo avviene eziandio nella natura, ma questo fondo del carattere è sempre talmente colorito con tali accessorii, che ti rendono idee di personaggi, cui nulla manca per essere reali.

Egli è il talento di creare degli individui che nella storia, nella poesia e in molte parti dell'eloquenza illustra principalmente gli scrittori. La Bibbia, Tacito, Macchiavelli, Montesquieu, Rousseau, Fénélon, Labruyère, Montaigne sono dei grandi scrittori, perchè non astraggono come il filosofo, ma creano come il poeta. L'eloquenza come pura eloquenza, la poesia de'sensi del cuore come pura poesia non è sempre congiunta al talento d'individualizzare, è una cosa che ne è separata. L'Alfieri mette spesso in bocca a'suoi personaggi dei tratti eloquenti; ma che senza recare impronta del personaggio che li profferisce, rendono soltanto immagine del poeta, e potrebbero essere applicati a qualunque altro personaggio senza perdere della loro bellezza. Un tal errore è al certo capitale nel dramma. Quantunque poi non sia condannabile il modo tenuto da quei poeti, che compongono il carattere dei personaggi, secondochè la natura della favola lo esige, mettendovi quel tanto che è necessario a far dello sviluppo del loro carattere progredire l'azione, e questo dipingendo con energia e verità, e per l'effetto che produce, e per l'ingegno che richiede, sta lungamente di sopra la teoria di que'poeti, che non limitandosi a determinare e ritrarre l'indole dei loro personaggi per quanto il puro processo dell'azione richiede, ne fanno dei vivi e parlanti individui compiuti per ogni parte. Tra questi due diversi sistemi corre quel divario che passa tra un ingegno il quale subordini la natura a un fine ristretto e particolare dell'arte, e quegli, che sa ottenere il fine dell'arte, col farvi entrare tutta intera la natura. Il poeta, che si contenta di dare al suo personaggio quell'indole e quei tratti distintivi, che sono necessari alla condotta della favola, comincia per farsi un'immagine di questa, a cui poscia adotta quelli; è un pittore, che studia i lineamenti e gli atti della sua figura dietro i limiti del quadro e il fatto che vuol rappresentare. I caratteri di Shakspeare sono al contrario delle creazioni nuove, compiute, individuali, che il poeta creò tutto ad un tratto ad una ad una, e che paiono trasportate sulla scena drammatica, piuttosto per dedurre un'azione dall'osservazione della loro individualità, che per determinare la loro individualità secondo una favola, che il poeta anticipatamente siasi proposto di trattare.

Il signor Guizot, nella prefazione all'Otello, ha osservato il divario che corre tra questi due sistemi, il primo de' quali fu seguito dal Voltaire, e l'altro dallo Shakspeare.

Che il sistema dell' individualità nei caratteri poetici vinca l'altro, è incontestabile. Lo vince per le difficoltà molto maggiori che supera; lo vince per il maggiore diletto che reca. L'imitazione ideale, ma giusta della natura, è la sorgente del piacere nelle belle arti. La poesia de' sensi e delle immagini pure, come la lirica e l'elegiaca, si compiace delle generalità, perchè il suo scopo non è di dipingere individui, ma quei sensi, quelle immagini, quelle affezioni, che sono proprie a tutti gli uomini, o almeno a ogni uomo investito da una particolare affezione, come il melancolico, il patriota, il religioso, ecc., ecc. Ma la poesia epica e drammatica ha per oggetto non di ritrarre dei sentimenti o dei caratteri generali, ma la storia dell' uomo come agente e come pensante e senziente in quanto agisce, e relativamente a quello che agisce. Lo scopo di questa poesia è dunque di ritrarre la storia; la storia degli uomini e delle loro azioni, non astratta, ma individuale e determinata; ed è il piacere di vedere riprodotti in un quadro ideale gli individui che operano nella società, che è l'effetto dell' epica e della drammatica. L'epica si attiene piuttosto al grandioso fantastico dei grandi eventi e delle grandi operazioni; il drammatico mettendo innanzi agli occhi le azioni invece di narrarle, dee di necessità trattare più in minuto i soggetti. Onde quell'individualità che pur si vuole nell'epica, ma che vi basta delineata da alcuni brevi ma forti tratti, come in Dante, o da alcune grandi azioni, come in Omero, dee essere più in disteso, e più particolarmente espresso dal poeta drammatico. Poichè se alcuno ti narra un fatto, te ne può a gran tratti dire in breve il contenuto, stando tutta l'esposizione nelle mani del narratore; ma se egli te lo reca innanzi in modo di azione e di dialogo, per quanto col suo ingegno s'adoperi a lasciare l'inutile e il soverchiamente minuto, è pur forza a non tradire la verità della rappresentazione, che ti mostri gli individui in una più minuta operazione, e ti sveli con questa più particolarmente la loro natura. L'individualità è adunque sopratutto necessaria nella poesia drammatica, ed è una delle condizioni da cui dipende il maggior piacere di essa come poesia drammatica. Poichè tutto il resto, ancorchè sommamente dilettevole, spetta piuttosto ad altro genere di poesia; i forti effetti, le parlate eloquenti, le azioni compli-

cate, le fortunose vicende spettano ancora alla elegiaca o all'epica: quello che è proprio del drammatico, e che ingenera un piacere propriamente drammatico, si è la pittura degli individui, la rappresentazione viva e parlante dei loro caratteri con quella verità storica, per cui non sono gli eventi che determinano i caratteri, ma i caratteri che determinano gli eventi.

DELLO STILE ALFERIANO.

L'Alfieri è un poeta che riesce assai bene nell'esprimere con una certa ruvida fierezza i sentimenti irascibili da cui è agitato, ma che non è buono ad esprimerli poeticamente, a disporli cioè in quell'ideale che ricerca la poesia drammatica, e ad ornarli d'immagini. Se ne possono trovare in alcuni squarci delle sue opere, ma parlando del loro complesso, il che è quello che si dee principalmente riguardare quando trattasi di bontà poetica, egli ne è assolutamente sproveduto. Egli non è tale soltanto per difetto di fantasia; è tale per sistema, è tale in forza de' suoi impetuosi sentimenti che non permettono alla sua anima di spaziare nei campi poetici e dilettarsi di qualche cosa di ameno e di soave. Ei crederebbe di mancare allo scopo della poesia drammatica, all'arte sua se desse luogo a' suoi sentimenti di abbellirsi d'immagini, di attrarre intorno a sè dei brillanti accessorii, di spaziare alquanto liberamente: egli vuole che precipitino verso il fine inceppati continuamente senza fermarsi, e li limita al puro necessario come farebbe delle suppellettili di casa un economo compreso dall'avarizia. Quindi è che sdegna tutti quei mezzi di cui suol valersi il poeta per procacciarsi l'attenzione degli uditori: decorazioni sceniche, spettacoli, varietà di luoghi, moltiplicità di personaggi, sono per lui tanti vizi onde conviene gelosamente schermirsi: guai se v'ha un personaggio di troppo oltre ciò che è rigorosamente necessario per condurre l'intrigo! Guai se havvi un sentimento di cui si possa logicamente far senza, o qualche parola nel verso che si possa sopprimere senza danno del senso! Il suo stile è duro, secco, nudo di ogni ornamento, e frenetico come i sensi cui egli esprime. La gran legge della poesia, secondo l'Alfieri, è di esser breve quanto si può, di una brevità prosaica, che esclude ogni corredo d'immagini, ogni fluidezza di stile, ogni libertà di senti-

mento. Quantunque ei siasi mostrato caldissimo dell'indipendenza in ogni cosa, la sua vita e le sue opere svelano che un sì fatto amore di libertà in lui proveniva da un immenso desiderio di dominazione; talchè egli mostra così nella sua vita come nella sua poetica, nel suo stile un dispotismo intollerantissimo, duro ed impetuoso. Da ciò proveniva quella sua irrequietudine che gli faceva mal tollerare gli episodi nella lettura dei poeti, che lo sospingeva ne'suoi viaggi ad andar sempre innanzi senza fermarsi, che spargeva sul suo tratto un non so che d'inflessibile e di duro, e nella sua parola un sentenzioso laconismo. La letteratura e la società erano disseccate nella sua mente e ridotte a certe formole nude e precise a una certa povera unità, governata dall'energico e rozzo suo volere. L'immaginazione dell'Alfieri mancava del sentimento armonico, la cosa più necessaria per ogni composizione estetica. Non solo i suoi sentimenti, il suo stile sono continuamente sforniti d'immagini e d'ornamenti: chè di più quelli non sono quasi mai disposti in un ideale poetico, e distribuiti secondo l'economia della natura, non mai distesi nelle varie loro gradazioni e tinte, e temperati in quella guisa che riveli un tatto profondo nella conoscenza degli uomini e dei caratteri; ma gettati con impeto e senza discernimento gli uni sugli altri, rinforzati, caricati all'eccesso, senza segno di gradazioni e apparenza della natura riescono astratti ed esagerati, e non mai individuali e poetici. L'Alfieri sentiva fortemente; ma egli mancava di fantasia per rendere ideali e poetici i sentimenti che provava, e di tatto filosofico per saperli presentare nella loro natura. Egli non sapeva mai uscire di sè stesso, e studiava gli altri con occhio filosofico, o sè stesso poeticamente; tutti quindi i suoi personaggi sono lui stesso, o un parto di lui stesso, e non si mostra più filosofo di quello che sia poeta. Leggete le sue opere in prosa, e vi troverete le stesse esagerazioni che nelle sue tragedie, e una mancanza totale di osservazione pratica, di fermezza e di giudizio, come manca di tatto e di armonica fantasia. Il suo stile è ugualmente disarmonico come i suoi sentimenti; l'Alfieri non conobbe mai il genio poetico della lingua italiana, e l'energia che è il solo suo pregio, non è anche quasi mai un'energia veramente poetica. L'armonia, in una parola, di un poema suppone la varietà e il chiaroscuro nei sentimenti e nelle elocuzioni; suppone l'unione delle immagini ne'sentimenti; suppone l'osservanza della natura e il chiaroscuro nelle tinte; suppone una disposizione ideale e una ricchezza d'immaginazione. Laddove l'Alfieri è mancante di tutto questo, e

anche per la sola parte dei sentimenti, egli è sempre monotono, egli non sa mai toccare che una sola corda, e una corda ben poco poetica qual si è quella dei sentimenti cupi, neri e rabbiosi, tanto lontani dalla vera indole delle tragedie quanto la fosca tempera di Seneca e di Crébillon è lontana da quella di Sofocle e di Shakspeare. L'Alfieri stesso confessò che il primo di quei due autori gli andava grandemente a sangue; ed è ciò una chiara prova del suo difetto di buon gusto poetico. Sembra a prima fronte, paragonandoli coll'Alfieri, che la loro gonfia e prolissa declamazione sia l'antipodo della concisione alferiana; nulladimeno ben guardandovi addentro, vi si trova più di un'analogia, mentre la frenesia e l'esagerazione dei sentimenti del poeta italico lo rende più declamatore, che veramente eloquente; e un'ammanierata e monotona concisione si trova spesso in quegli autori medesimi, che peccano di gonfiezza nelle idee e nelle immagini, e di sovrabbondanza nell'elocuzione.

Questi giudizi sull'Alfieri parranno ad alcuni un delitto nazionale nella bocca di un Italiano. Ma a costoro risponderemo, che noi non conosciamo quel genere di sapienza che consiste nel prezzare le cose dietro al prisma delle nostre affezioni, e crediamo anzi che la verità sia superiore a tutto, e si debba considerare in sè stessa. La vera gloria della patria non consiste nell' opinione; e quella degli Italiani anche per la parte letteraria è posta fuori di pericolo, mentre il solo Alighieri basta a renderla sicura ed eterna. Essa dipende non dagli idoli che si sono potuti edificare momentaneamente, ma dal merito sodo e reale. Che anzi la gloria fondata sugli errori è sempre nociva; poichè essendo naturalmente tutti i buoni inchinati ad imitare i gloriosi, una falsa gloria sviando anche i meglio intenzionati può giungere a impedire che si acquisti la vera. Il che ha tutta la sua applicazione nel nostro caso; mentre l' onore in cui si tiene un poeta come di buono e di grande incita a imitarlo; e l' imitazione dell'Alfieri renderebbe, a parer mio, impossibile all'Italia il conseguimento delle buone tragedie.

Un'altra obbiezione che mi si può fare, si è di contraddire al sentimento comune degli Italiani. — Risponderò 1° che questo sentimento è sì fresco ancora, che non ha ottenuto il diritto di prescrizione; altrimenti dovremmo dire che Seneca, il Marini e il Gongora siano degli scrittori perfetti, perchè fu tempo in cui vennero alzati comunemente sino alle stelle. 2° Che il giudizio di pochissimi periti val più di quello dei moltissimi imperiti.

Ora quali sono i veramente capaci di un sicuro giudizio in materia di gusto che abbiano dato segno di quell' entusiasmo che i volgari scrittori mostrano per l'Alfieri? Cesarotti, Calsabigi, ecc., diedero delle lodi ai poemi alferiani, perchè in vero essi hanno delle stimabili bellezze nei particolari; ma tutti in prima si dichiararono contro il suo stile; l'illustre Perticari ne accenna alcuni difetti, e il Giordani dice apertamente ch'ei fu privo del divino dono dello stile: chi potrà sentire diversamente da due scrittori sì incliti in fatto di lingua italica? L' Alfieri non ebbe alcun lodatore di prim' ordine nè in Italia, nè fuori d' Italia; non ebbe punto degli entusiasti frà i periti, il che pur sempre accade agli ingegni veramente sovrani, che fioriscono nei secoli colti. 3° Sarà egli illecito il presumere che una certa presunzione movente da amor nazionale faccia ad alcuni stimare l' Alfieri di più di quello che lo si meriti, perchè è naturale che un Italiano desideri di vedere le sue letterature arricchite dell' onore di un poeta tragico, ed è facile il lasciarsi illudere da un tal desiderio? Tal conghiettura è confermata dal vedere che fuori d' Italia si stima dai migliori giudici poco o nulla l' Alfieri per la parte drammatica. In Alemagna esso non fece mai fortuna, nella Francia e nell'Inghilterra ebbe soltanto qualche esito passeggiero: eppure tutta l'Europa consente nel proclamare la gloria di Dante, Tasso, Ariosto, Monti, Pellico, Manzoni: non si può dunque tribuire ad invidia il silenzio o la freddezza con cui si parla dell' Alfieri, tuttochè i suoi sensi politici il dovessero oggigiorno rendere accetto ai moltissimi. Non parlerò dei giudizi arrecati sull'Alfieri dallo Schlegel e madama Staël, non perchè li creda mancanti di verità e di giustezza, ma perchè forse non sarebbero tenuti in conto di autorità. 4° Gl'Italiani sentivano il bisogno di qualche cosa di più robusto e di più maschio di quello che avea loro dato Metastasio; nutrivano il desìo di avere una tragedia loro propria; qual maraviglia adunque che sorgendo l'Alfieri divenisse il loro idolo, mentre egli si propose per primo scopo l'eccesso opposto a quello del poeta cesareo? Un eccesso giunge gradito quando sottentra all'eccesso opposto di cui siasi nauseato. L'Alfieri fu il primo che in Italia parlasse di alcune giuste riforme del poema tragico, comecbè egli spesso esagerasse la verità, e non la cogliesse mai nel suo senso poetico. Ma bastava che venisse un poeta dotato di sentimento energico, che rigettasse i tediosissimi *confidenti* delle tragedie francesi e i *mezzucci* del Meta-

stasio, che riproducesse in qnalche guisa il senso del terrore (1) dimenticato dagli Italiani, acciocchè la novità e la bontà di tali cose tirasse a sè gli animi. Finalmente i sentimenti dell' Alfieri erano sì conformi a quelli del suo secolo, che doveano comunicare nell'opinione un gran favore al sistema drammatico con cui lo esprimeva: e lungi dallo stupirsi ch' egli siasi usurpata una fama soverchia, si dee piuttosto far meraviglia com'egli non abbia eccitato un entusiasmo maggiore. 5° Il Cesarotti, che si allega come un'autorità, non lo è gran fatto; egli fa mille elogi al *Nerone* di Alfieri, che pure è una delle produzioni più cattive di questo poeta nel senso drammatico, mentre è affatto sfornito d'ideale e d'armonia pratica, e non è altro che un ammasso di tetre esagerazioni e d'una disgustosa atrocità. Del resto quantunque il Cesarotti sia un letterato di merito, il suo gusto non era sicuro; e basta a provarlo il vedere che egli teneva l'eloquenza del Thomas come vana eloquenza. Dopo un sì enorme sbaglio sull'eloquenza, qual autorità di giudizio in poesia? — Il Calsabigi giudice migliore sì, tuttavia incompetente, la sua penetrazione era troppo corta, la sua critica troppo ristretta: come molti altri critici il suo gusto è più un complesso di abitudini trapassate in natura, che un senso vivo e squisito della bellezza della natura. Un uomo, che reputa i drammi del Metastasio essere buone tragedie, non potrà certo ben giudicare di poesia drammatica. — Il Calsabigi, come molti altri critici, gusta la bellezza di particolarità, e sa metterla in mostra; ma non ha nemmeno idea della vera bellezza drammatica del complesso. 6° Finalmente, non è sì facile il giudicare in materia di letteratura, e sopratutto in materia di letteratura drammatica, come ho avvisato altrove, mostrando che quantunque il sentimento estetico non possa illudere, e che quanto lo si prova abbia certo una causa reale, tuttavia l' inesperienza poetica e le associazioni gratuite possono produrre dei giudizi falsissimi sulla bontà dei letterarii lavori. Quanto pochi sono coloro che abbiano una giusta e compiuta idea della poesia drammatica! Quanto pochi quelli, che sappiano analizzare i sentimenti che provano, e risalendo alle loro cagioni saper distinguere in un' opera ciò che è estetico, e ciò che non lo è! Nessuno ha mai negato che i drammi alferiani contengono molte particolarità poeticamente

(1) L'Alfieri eccita alcune volte il terrore, ma il suo terrore è raramente tragico. Havvi sempre una tinta di orrore che lo copre e lo priva di quella armonia che costituisce l'ideale poetico.

e anche drammaticamente belle, e ciò basta perchè i molti lo giudichino gran poeta e gran tragico. Ma l'arte di sapere con precisione e compiutezza giudicare della bontà delle opere poetiche, è forse nata soltanto a questi giorni; il genere di critica che regnava ne'secoli scorsi, ne privò anche degli uomini sommi.

DELLA COMMEDIA MODERNA.

La commedia moderna ammette quasi sempre unito al ridicolo che ne fa la sostanza una mescolanza di serio, cui il poeta dà spesso tanto luogo, che par quasi divenire il principale delle commedie, e lasciare al ridicolo la figura di accessorio. Per tal modo la commedia si avvicina di più a una letterale imitazione della vita in cui il ridicolo puro ben di rado s'incontra. Un tal genere è pregiabile purchè la naturalezza vi sia perfettamente seguita, e la parte seria non vada mai disgiunta da quella squisita semplicità e naturalezza e anche da quella schietta ingenuità, che i Francesi chiamano *naïveté*, che non è perfettamente seria, ma interessa eccitando *un sorriso*. Quando il poeta conseguisce questo pregio, il suo componimento è poeticamente stimabile, poichè produce un piacere reale ed estetico ben diverso da quello di una materiale imitazione. Ma se i caratteri che si dipingono comechè tolti dalla vita comune sono serii e sforniti pure di quella squisita naturalezza, io credo che non meritino a un componimento un vero pregio poetico, comechè per la parte dell' intreccio e delle imitazioni possano pure divertire i fanciulli e la plebe. A questa classe si vogliono ridurre molti drammi italiani e francesi, che s'intitolano festosamente *commedie di carattere*, e sono pure imitazioni prosaiche senza scintilla poetica, se ne togli il merito dell'intreccio e qualche triviale facezia de'servi o di alcuni personaggi secondari a cui contraddittoriamente al titolo dell'opera, ma per un certo senso della verità si riserva il nome di *caratterista*. Goldoni in molte delle sue commedie mesce un lato serio al lato ridicolo, e sovente ancora fa il primo dominare sul dramma, comecchè il suo talento nuovo e fecondo sparga sempre delle scene piene di un comico vivo e peregrino. Non si può negare che questo sia un difetto di molte sue commedie; difetto che avrebbe forse evitato se avesse potuto maggiormente studiare la teorica di un'arte per cui lo aveva sì bene dotato la natura, e maturare di più le sue composizioni. Imperocchè egli ci ha la-

sciato delle commedie in cni la sostanza del dramma è riposta nei caratteri ridicoli e il poco di serio che vi ha, è assolutamente richiesto dalla natura dell'intreccio. Ne citerò un solo esempio: la *Locandiera*.

Il solo lato della società comune che diletti si è quello del ridicolo che nasce dalle passioni volgari poste in relazione e intrecciate, per dir così, colle convenienze sociali. Le passioni grandi dilettano perchè eccitano in noi i più nobili e terribili sentimenti: ecco la tragedia: le passioni basse dilettano quando suscitano il ridicolo. Acciocchè dunque il carattere produca un diletto comico, bisogna che muova il senso del ridicolo. Ecco il perchè riescono sforniti di piacere poetico quei caratteri seri ma comnni, i quali, comunque mossi da passione, non toccano nè il segno della grandezza nè fanno ridere chi li contempla.

Havvi però nn reale diletto poetico nella pittura di tutto ciò che è naturale; perchè adunque dovremo dire che nulla diletti fuori di quello che è tragico o ridicolo? Questo succede, perchè tolto il tragico e il ridicolo i caratteri degli uomini non fanno mai sull'osservatore una profonda impressione, perchè superficiali, trasparenti, fattizi, risultanti dalle cieche abitudini della società e non dall'istinto della natura. Rousseau avea ragione quando dicea che la società scancella nella maggior parte degli nomini l'impronta della natura: e quando la natura non si fa sentire nella sna schiettezza, ella non produce diletto estetico. L'imitazione della realtà non è molte volto poetica, perchè la realtà stessa non è molte volte naturale, ma dilavata, dimezzata, fattizia come un fior finto e una pittura svanita. L'uomo in tale stato può ancor dilettare l'osservatore ove sia rappresentato sotto il lato de'suoi ridicoli, mentre il ridicolo dei caratteri è il mostrarsi che fa l'istinto spontaneo e vivo della natura (puro o corrotto) attraverso la maschera delle abitudini artifiziali. Ma tolto questo aspetto, la superficialità e il convenuto dei caratteri sociali li rende prosaici, antipoetici perchè non hanno più nulla della viva realtà della natura.

Perchè mai le forme nnde dilettano tanto in iscoltura? Perchè elle rappresentano la natura. Non minore è il diletto che producono le figure vestite quando il vestito sia adattato alla natnra medesima e destinato a darle risalto. La semplicità e la modestia del velo che copre una vergine, la gravità di un manto sacerdotale, la rozzezza e la strettezza di un'armadura guerresca lungi dal guastare nna pittura, le danno bellezza armonizzando colla natura. Ma

se l'abito non conserva queste proporzioni colla natura, se è puro frutto del capriccio o della convenzione, esso diventa antiestetico e prosaico, ed ecco uno dei difetti della scuola Fiamminga, la quale imita quasi sempre la realtà fattizia della società, invece d'imitare quella della natura. I vestimenti antichi, specialmente quelli dei Greci, sono i più acconci alla pittura e scoltura, perchè questo popolo privilegiato dei doni di natura è quello che si lasciò meno di tutti guidare da un arbitrario artificio, anche nelle più picciole cose.

Egli è adunque falso ciò che ora tiensi da molti critici che l'imitazione pura della realtà non sia poetica; imperocchè quantunque sia vero che la poesia richiede nella coordinazione degli elementi l'ideale, ella vuole però che gli elementi sieno tratti dalla stessa natura; e anche nell'ideale vi è una gran differenza di gradi possibili. L'imitazione della natura è dunque sempre poetica; e quella realtà che è veramente antipoetica non è punto la natura, ma bensì tutto l'opposto di essa, quella che la copre, la traveste, la disforma.

Quindi veggiamo il motivo per cui i caratteri nè tragici, nè ridicoli sogliono essere prosaici, essendo tali caratteri quasi sempre direi così avviluppati da una certa etichetta sociale, nemica onninamente della poesia. Gli uomini anche più sociali non ponno a meno di aver contratta dall'abitudine questa maniera di vivere, che agli osservatori superficiali sembra natura per virtù del costume, ma che certo moverebbe a nausea chi non avesse l'occhio appannato dalle nostre usanze. Il che ne chiarisce della ragione, per cui molte particolarità della vita comune che oggigiorno basterebbero a contaminare un grave componimento, come un'epopea, una tragedia erano appo i Greci adoperate felicemente dai Sofocli e dagli Omeri. Da che questo proviene se non dall'essere stati quegli antichi popoli, e sopratutto i Greci molto meno artifiziati di noi, talchè le cose anche più triviali erano appo di essi condite in certo modo da un'aria di naturalezza e perciò di dignità, la quale a noi manca perchè in tutto è sottentrato l'artifizio? Lo stesso si ammira nella Bibbia e in tutti i poeti delle società giovani e robuste; laddove presso di noi invecchiati negli artifizi, i poeti per servare al serio la sua dignità furono costretti a evitare molte particolarità della vita comune, e a rinunziare a molte bellezze di natura perchè elle mancano nei nostri usi. Il solo genere serio in cui queste belle semplicità sieno ancora lecite, si è il genere tutto ideale della pastorale, in cui trasportandosi il poeta fuori della società artifiziata

può dipinger tutto, perchè tutto ritorna a riordinarsi secondo natura. Ma fuori di tal componimento è impossibile il rendere poetici i nostri usi moderni. E Dante che il volle fare a imitazione degli antichi, mostrò con esperienza inappellabile che i costumi di oggidì non hanno più l'indole dei costumi del tempo di Omero. Notisi ancora che uno dei popoli moderni più innoltrato nell'arte di rendere fattizie le forme sociali si è il francese; quindi è che i suoi grandi poeti sono i più schifiltosi di tutti, come pure la loro lingua. Alcune vittorie che Bossuet e Racine riportarono a forza d'ingegno e d'arte su questa indole sventurata, sono divenute memorabili. Tanta è l'artificiosità delle forme francesi, che gli stessi più illustri suoi tragici non seppero o fors'anche non poterono evitarle, ed è questo un difetto che si sente principalmente dagli stranieri, i quali anche nelle migliori composizioni di Corneille e di Racine troveranno sempre una cert' aria di convenzione, un certo spirito di conversazione francese, che ingenera freddezza e che ove si ponga mente alla natura del componimento tragico, può anche divenire ridicolo. Vi sono dei bellissimi versi di Racine i quali fanno in me quest'effetto, perchè mi offrono l'aria di galanterie e di complimenti: e la sola voce *Madame* mi riesce comica sulla scena tragica.

Tutto in Shakspeare diletta e piace perchè egli determina tutti gli aggiunti della sua scena secondo le convenienze della natura. Se v'ha un autore che sia perfettamente riuscito a mettere in mostra la natura in tutta la sua profondità, spoglia delle arti sociali, egli è quel desso: egli è eminentemente il poeta della natura.

Il ridicolo di carattere non nasce mai dalla pura natura; ma dalla natura posta in contrasto cogli artifizi delle combinazioni sociali: se voi rappresentate questi artifizi senza farne uscire il ridicolo, siete fuori della poesia.

DELLA TRAGEDIA URBANA.

La tragedia urbana è una composizione pessima per chiunque abbia fior di buon gusto, perchè ella imita unicamente sulla realtà artificiale, e spesso ancora l'esagera con ulteriori affettazioni. Ella non va mai a fondo degli affetti della natura, e si arresta alla superficie che si mostra al di fuori sulla scena del mondo; e quando pretende di farlo, ciò che produce non è altro che smanie e contorsioni esterne, cioè delle affettazioni di più. S'ella

si limita a imitare la realtà della vita comune, ella è fredda: se vuol andare più in là, diventa affettata e insoffribile; ma non è mai poetica. Ella scieglie i personaggi e le azioni dalle classi medie della società, e le rappresenta dal lato serio; ora il lato serio della società presente è pieno di convenzioni e di artifizi, in mezzo a' quali più non si vede la viva natura. — Se la nostra società fosse in tutto perfettamente naturale, la tragedia urbana sarebbe ottima; ma allora questa non sarebbe altro che la vera e unica tragedia possibile.

Goldoni errò la via quando vollo nelle sue commedie dipingere il lato serio della vita comune, imperocchè si trovò costretto a dipingere quel lato artificiale della società che non diletta ove non ne esca ridicolo. Talvolta ancora ei mette i suoi personaggi in tali poricoli, e dipinge caratteri sì scellerati, che ingenerando timore ed affetti serii, sono al tutto opposti alla natura del ridicolo. — La morale di Goldoni è generalmente quella del mondo, fondata non sulla nozione della virtù, ma sulla nozione dell'onore bene spesso equivoca e falsa, e non mai esattamente effigiata sulla prima. Se ne può avere un esempio nell'*Avventuriere onorato*, in cui il protagonista chiude l'opera con un'azione contraria alla delicatezza del vero onore appoggiata alla virtù. L'onore può talvolta allettare ed alzarsi sino al grado della tragedia, ove sia trattato con maestà e venga dipinto non come una convenzione, ma come un sentimento naturale proveniente dall'energia dell'anima, qual è presso i cavalieri del medio evo, e viene ritratto nei drammi degli Spagnuoli. Ma l'onore e il complesso della maniera di tratto ch'esso produce nella nostra società, sopratutto nelle classi medie, è assolutamente prosaico e incapace di destare una scintilla di piacere poetico. L'espressione degli affetti di natura essendo meno coperta dalle convenzioni fattizie dell'educazione appo le classi inferiori della società, Goldoni giunse ad allettare assaissimo nelle sue commedie scritte in dialetto veneziano, in cui dipinge con inarrivabile naturalezza i costumi del popolo, e li esprime con un atticismo di lingua da cui è immensamente lontana la sua italica elocuzione. Queste pitture non sono sempre ridicole; ma ritraendo esse non le artefatte usanze ma la viva natura che per difetto d'educazione si para più nella plebe che in ogni qualunque altro ceto, dilettano sempre per la loro schiettezza, e anche quando sono serie per natura fanno sorridere, sopratutto fra l'incanto del più bello fra gli italici dialetti.

DEGLI ELEMENTI DEL POEMA DRAMMATICO.

Tre sono gli elementi del poema drammatico, l'*intrigo*, le *passioni*, i *caratteri*: queste tre cose appartengono sì alla commedia che alla tragedia come ad ogni altro qualunque genere di dramma.

La distinzione della commedia in commedia d'intrigo e commedia di carattere è assai antica: ma non si è ancor posto mente ch'ella è ugualmente applicabile alla tragedia.

In ogni qualunque dramma i tre suddetti elementi essenzialmente si trovano; ma siccome alcuno di essi può predominare, così dall' elemento predominante i drammi possono prendere tre nomi, e collocarsi in tre diverse classi: drammi, cioè d'intrigo, di passione e di carattere.

Che cosa s'intende per *intrigo* drammatico? Il concerto, l'avviluppamento e lo scioglimento degli eventi. esteriori. Senza alcuni eventi esteriori che comincino, procedano e si sviluppino, è impossibile il dramma; ma siccome questo intrigo può essere semplice e subordinato allo spiegamento dei caratteri e delle passioni, ovvero assai complicato e formante il principale oggetto del poeta, così riserbo al dramma, in cui l'intrigo è di questo secondo genere, il nome di dramma d'intrigo. — Le commedie di Terenzio, quelle degli Italiani prima del Goldoni, dei Francesi prima del Molière, sono commedie d'intrigo: l'Edipo di Sofocle, l'Eraclio del Corneille, il Cimbelino di Shakspeare, sono tragedie d' intrigo, perchè l'intrigo forma in esse l'oggetto principale e l'elemento a cui sono sottordinati gli altri elementi.

Le *passioni* nei drammi sono quegli affetti che personificati si rappresentano sulle scene, mostrandone le loro storie, le loro lotte, i loro processi, i loro riuscimenti. Non vi può essere dramma senza passioni; ma possono le passioni essere sviluppate e considerate solo quel tanto che è necessario all'intrigo od al carattere. Chiamo dunque drammi di passione quelli in cui lo scopo principale del poeta si è di dipingere una passione, o la lotta di più passioni. Tal è, a cagione di esempio, tra le commedie, il *Geloso Avaro*, del Goldoni, l'*Avaro*, del Molière; tra le tragedie, la *Fedra*, del Racine, e la *Zaira*, del Voltaire.

Il carattere drammatico è la pittura viva e compiuta dell'individuo. Essa differisce dalla passione in quanto essa è il risultato

di tutte le passioni, e del temperamento dell'individuo. Si può ritrarre la passione di un uomo senza ritrarne il carattere; poichè al primo fine richiedesi soltanto che si studi quell'uomo sotto l'aspetto della sua passione, e questa si ritragge per sè stessa coi più vivi colori; laddove al secondo fa d'uopo dipingere non qualche aspetto dell'uomo, ma un uomo in tutti gli aspetti che compongono il suo essere individuale. Possono adunque in un dramma svilupparsi le passioni senza dipingere i caratteri; così, a cagione di esempio, nella *Zaira*, il personaggio di Oragmene non è un individuo particolare, ma la passione dell'amore e della gelosia personificata; laddove Otello, Macbet, Goetz di Berlichingen sono dei veri individui. Chiamo adunque dramma di carattere quello in cui il primo scopo del poeta non è nè l'intrigo, nè la passione astratta, ma il carattere individuale. La pittura del carattere è fino ad un certo segno necessario in ogni dramma; mentre fa d'uopo che ogni personaggio abbia la sua fisonomia propria, e la mantenga da un capo all'altro del dramma: ma quando questi caratteri sono subordinati e diretti alla condotta dell'intrigo o allo sviluppo della passione, allora il dramma non è di carattere. — Il dramma di carattere è il più perfetto di tutti, quello che maggiormente diletta, che fa più profonda impressione sull'animo e riesce più utile all'istruzione dell'uomo e del filosofo.

Esso può anche accoppiarsi con un bello e piacevole intrigo, e non può dividersi dalla pittura delle passioni; solo che queste ritrae non astratte, ma per così dire individualizzate. Quindi è che i due più grandi poeti drammatici che sieno stati mai, Shakspeare e Molière, sono quelli che hanno alzato la tragedia e la commedia di carattere alla sua più alta eccellenza. Nei capolavori di questi due grandi ingegni, l'intrigo non è mai lo scopo principale del poeta; nè la passione vi si dipinge in un modo più eloquente ed astratto che poetico ed individuale; ma ella si rappresenta svolta nell'individuo e associata alle forme del suo particolare temperamento: il che produce il più gran diletto e la più solida istruzione. Fra gli antichi non v'ebbe commedia o tragedia di carattere propriamente detta (1); Sofocle, Euripide, Aristofane, Menandro, Terenzio misero in scena soltanto gli eventi e le passioni. Nè ha da farsene meraviglia. La prima cosa che muova gli animi

(1) Tuttavia l'ingegno di Eschilo e di Plauto fece talvolta presentire la pittura dei caratteri, l'uno specialmente nel Prometeo.

o gli allctti, sono gli eventi esteriori, i quali, ferendo i sensi, sono percepiti e gustati anche dai più rozzi; onde i drammi d'intrigo ebbero luogo prima degli altri nella letteratura moderna. Passare dall'intrigo alle passioni, cioè dagli eventi esteriori a quegli eventi, per modo di dire, interiori, che son cagione di quelli, cioè alle passioni, è già un gran passo; e i gentili poeti ne furono capaci, poichè furono abbastanza filosofi per riconoscere negli uomini delle passioni, e studiarle per dipingerle. Ma quel complesso delle passioni e dei sensi di un individuo, che forma il suo carattere particolare, è la cosa più complicata, sottile e profonda che si trovi nell'antropologia; onde per afferrarla si richiedono tanti progressi nello studio dell'uomo, e perciò tanti progressi nella facoltà umana e nella società, tanta finezza di tatto, tanta estensione d'intelletto che i gentili, tuttochè coltissimi, erano ancora troppo rozzi per arrivarvi; e facea d'uopo, prima che si giungesse a tal termine di tatto, quel perfezionamento umano che fu procurato dal Cristianesimo, e venne elaborato occultamente fra le tenebre dell'età media.

Un poeta è tanto più lontano dalla perfezione drammatica quanto è meno abile nella pittura dei caratteri. Dal che conseguita che la tragedia dell'Alfieri è lontana assai non solo da quella di Shakspeare, di Schiller e di Goethe, ma da quella eziandio di Corneille e di Racine; poichè, come osserva il Sismondi, l'Alfieri non esce mai dal generale e dall'astratto nella pittura de' suoi personaggi (eccettuo però da questa assoluta sentenza il carattere di Saul, in cui Alfieri pennelleggiò dei tratti individuali perchè dipinse sè stesso). — Dal suddetto principio ricavasi ancora come Voltaire, che è forse superiore a Corneille e Racine per la pittura delle *passioni*, loro è inferiore per la pittura dei *caratteri*.

Si noti che quando l'*intrigo* forma il principale oggetto del dramma, gli eventi esteriori dipendono in gran parte dalle circostanze esterne e dal caso, e ne sono avviluppati e sciolti; onde ne nascono quei luoghi comuni tanto usitati nei drammi spagnuoli e nelle commedie italiane e francesi prima di Goldoni e del Molière. Laddove quando l'intrigo non è la parte principale, esso è determinato e prodotto dalle passioni e dai caratteri più tosto che dalle circostanze e dagli accidenti fortuiti.

Le tre cagioni che dominano nella storia degli uomini intervengono pure nel poema epico e drammatico: e sono il Caso, i Poteri soprannaturali, come la Provvidenza, il Destino, la Necessità e l'Uomo in quanto è fornito di passioni e di libertà.

Talvolta queste tre cagioni s' introducono tutte e tre insieme intrecciate; il che è forse il più perfetto e naturale, poichè realmente nel corso degli eventi umani il Caso (cioè un complesso di cause occulte), la Provvidenza e l'Uomo agiscono insieme, e producono i grandi effetti col loro concorso. Talvolta esse vengono separate, e il poeta si vela di una sola di esse, secondo che gli torna acconcio. Presso gli antichi il Destino era la gran molla della epopea e della tragedia, quantunque alcune volte mettano in collisione con esso la volontà umana, come fa Eschilo nel Prometeo. Presso i moderni ora si fa tutto dipendere dalle umane passioni, come Shakspeare nell'Otello, nel Re Lear; ora dalla libertà, come fa Racine nella Berenice, Corneille nel Cinna, nel Poliuto; ora dal potere d'inferno e dalle passioni associate però alla libertà umana, sicchè non ne risulti un vero fatalismo, come Racine nella Fedra, Shakspeare nel Macbetto, l'Alfieri nel Saul; ora dalla Provvidenza, come Racine nell'Atalia; ora dal Caso, come Shakspeare nel Romeo e Giulietta, e nell'Amleto, e i comici nelle commedie d'intrigo; ora finalmente dall'energia dei caratteri, come Shakspeare nel Riccardo III, Molière nel Misantropo e nelle sue altre migliori commedie.

SE LA COMMEDIA ITALIANA DEBBA SCRIVERSI IN VERSO O IN PROSA.

La questione che si è agitata per sapere se la commedia italiana debba scriversi in verso o in prosa, si può guardare sotto l'aspetto teorico o sotto l'aspetto poetico.

Sotto l'aspetto teorico io credo che non si possa con certezza definir nulla, perchè manca l'esperienza necessaria a tali decisioni. In materia di estetica non si può mettere alcun limite all'ingegno, non si può dare una legislazione determinata delle composizioni, non conoscendo noi fin dove si estendano le forze della natura; e potendo benissimo le combinazioni possibili di questa essere infinite. Lo stesso ingegno creatore non ha diritto di decidere su quello che egli non può produrre; perchè per questa parte egli non è un ingegno distinto dagli altri. Siccome adunque di un genere di composizione che ancor non esiste (qual è nel nostro caso una commedia italiana in verso uguale in poesia alle migliori che si hanno in prosa) non si può avere quell'esperienza che è necessaria

per decidere affermativamente se sia buona o cattiva, io credo che la questione si possa rilegare tra quelle che eccedono la capacità del nostro intelletto.

Confesso però che non trovo siano soddisfacenti le ragioni che si allegano per dimostrare affermativamente che la commedia italiana si debba scrivere in versi. Mi si permetta qui il ripetere che bisogna andar ben guardingo nel mettere delle regole generali in letteratura, pel pericolo di cadere nel falso e nell'arbitrario ragionando *a priori*.

Ora mi sembra arbitrario e *a priori* il dire che il verso è indispensabile nella poesia; che ogni commedia non iscritta in versi è difettosa. Infatti se per *poesia* s'intende soltanto ciò che è espresso in versi, egli è certo che senza versi non vi ha più poesia: ma siccome i nostri nomi generali di classi rispondono ben imperfettamente alla natura, io chiederei, in tal caso, se si possa affermare che non vi possa essere una composizione scritta in prosa esteticamente bella e perfetta nel suo genere? Non importa che ciò si chiami poesia o non poesia: l'importante è il sapere, se tra le combinazioni naturali dell'estetico vi possa anche essere quella di una composizione scritta in prosa, e perfetta nel suo genere? Io convengo che generalmente si può asserire che i versi sono essenziali a tutte le composizioni estetiche che non appartengono, propriamente parlando, all'eloquenza; e l'esperienza autorizza questa asserzione presa largamente, perchè, tolti pochi capolavori, quello che vi ha di eccellente in poesia fu sempre scritto in verso, ed ebbe sempre da questo suo corredo una gran parte delle sue bellezze. Ma è una cosa poi ben diversa il voler sì rigorosamente intendere quell'asserzione, che si esclude ogni eccezione qualunque; che si neghi alla natura la facoltà di produrre alcune composizioni straordinarie, alcuni generi a parte, in cui il verso non sia necessario alla perfezione dell'armonia estetica, mentre l'esperienza ci dice il contrario, mentre ella ci dà un genere di composizione estetica, qual s'è il romanzo, in cui abbiamo dei capolavori, come il Telemaco, Paolo e Virginia, Atala, Renato, Werther, ecc., che è perfetto in prosa, e a cui nuocerebbe per molte parti il linguaggio metrico. I più preclari ingegni che si diedero a queste composizioni non le posero in versi, e mostrarono col loro accordo che la natura, la cui voce in ciò si è l'istinto dell'ingegno creatore, non vuole il verso in questa specie di produzioni. Abbiamo adunque un'esperienza passata per negare che non vi sia eccezione alla regola che

comanda di adoperare il verso in tutti i lavori estetici, fuorchè nel regno dell'eloquenza: senza che, chi può giudicare dell'esperienza futura?

Ora per poter definire che la commedia italiana debba essere scritta in versi, bisognerebbe definire che il genere umile della commedia non è esteticamente compatibile colla prosa; che la lingua italiana è capace di una sorta di verso che bene s'acconci coi requisiti della commedia, e che senza badare questi sia poetico (poichè un verso non poetico è soltanto una linea misurata, ma non è, esteticamente parlando, un verso), vale a dire che abbia quelle eleganze particolari che nell'idioma italico distinguono la prosa dalla poesia; ora io non credo che l'esperienza possa permettere tali affermazioni, e possa bensì dare qualche probabilità pel contrario.

Sotto l'aspetto poetico la questione è utile che sia presente agli spiriti; ma credo che sarebbe nocivo il definirla prima di avere dei certi fondamenti per farlo. Gl'ingegni, cui la natura chiamerà ad essere comici autori, comporranno le loro commedie non dietro ad alcun sistema, ma soltanto secondo le ispirazioni del loro ingegno medesimo. Ove sorgesse finalmente chi inventasse il verso comico italiano, costui sicuramente sarebbe in ciò guidato dalla natura così infallibilmente che non avrebbe d'uopo di astratta teoria, e troverebbe in sè stesso quel modello che ancora non esiste. I germi infatti della natura si sviluppano senza fallo quando lo spirito è giunto alla sua maturità, e ha ricevuto la necessaria coltura. Coltivino adunque gli scrittori comici l'arte loro collo studiarla in sè stessa e nei capolavori che ha prodotto; studino profondo nella nostra lingua, ma non si lascino prevenire da alcuna opinione, e quando scrivono, seguano l'impulso naturale, guardandosi da tutti i sistemi. Imperocchè la sola manìa di scrivere in versi, quando la natura non ne ha dato il talento particolare, potrebbe nuocere grandemente alle composizioni, e impedire al talento di produrre i migliori frutti di cui sia capace.

DEI DANNI CHE ARRECÒ ED ARRECA

AI PROGRESSI DELL'ARTE LA RAPPRESENTAZIONE SCENICA

PRESA COME NORMA DELLE COMPOSIZIONI DRAMMATICHE.

L'uso di prendere la rappresentazione scenica come la norma delle composizioni drammatiche, nocque grandemente ai progressi dell'arte. Perchè mai il solo dramma si vuol far dipendere dagli usi del teatro varianti come la moda, laddove tutte le altre composizioni poetiche non riconoscono altra legislazione che quella della natura e dell'arte cui appartengono? È forse la commedia, la tragedia un poema meno nobile degli altri, o che non abbia come questi la sua norma infallibile nella natura dello spirito umano e nell'ingegno creatore del gran poeta? Il teatro non è che un accessorio al dramma; è un modo di ritrarne dei piaceri particolari, un modo di farlo godere a tutte le classi dei cittadini, e di trarne partito a vantaggio dell'unione sociale; ma l'essenza della composizione nulla ha che fare con tutto questo. Se esso nacque sul palco fu un puro accidente; e fors'anche il poema epico nacque sulle piazze, e fu recitato prima di essere scritto, in quella guisa che i poemi di Omero vennero cantati dai rapsodi, che i Trovatori cantavano le loro *Serventesi*, e che i nostri improvvisatori declamano i loro versi. Ma tutto ciò segna soltanto l'imperfezione dell'arte, e mostra che ella inventandosi per un impeto di natura, sono le une confuse colle altre, la musica colla poesia, la poesia colla morale, la religione colla storia, e sono messe in azione, perchè sono come tanti confusi sentimenti che l'uomo esterna insieme, e non ha ancora imparato a distinguere. La divisione de' generi è nell'arte quello che è la divisione del lavoro nell'economia politica; purchè non se ne abusi, ella segua l'epoca del progresso e il perfezionamento dei doni naturali. Così col processo dei lumi si separò ab antico la recita dal canto, la prosa dal discorso metrico, e la scrittura venne in seguito della parola. La lettura adunque è il vero mezzo di gustare pienamente i lavori poetici, e il dramma come ogni altro: e quantunque il teatro produca dei diletti particolari, io oso assicurare che molte grandi bellezze drammatiche sfuggono sovra di esso, e non ve n'ha al-

cuna che sia propria dell'arte, la quale non si possa pienamente gustare alla lettura. Del resto non è la natura che determini la poetica teatrale, ma sì piuttosto l'accidente, il gusto momentaneo della pluralità fra gli ascoltanti, cioè del popolo sì nobile che plebeo, il quale è di rado affetto puro, è spessissimo corrotto, vario, mutabile come i capricci di una femmina, soggetto a mille errori e mille prevenzioni. L'esito infelice che molti capolavori ebbero sul teatro, ne è una manifesta prova. Ma si dice, il popolo rinvenne poi del suo errore momentaneo, e plaudì alla verità. Sì, certo; questo vuol dire che gli errori così contro il gusto come contro la verità non sono eterni; che il bello vero la vince poi sempre su quello che non è tale; che la voce della natura si fa infine sentire, e che gl'ingegni colti finiscono poi sempre col signoreggiare gli incolti, e indirigerli a seconda della verità. Ma che importa? Se la vita dei sommi ingegni è spesso troppo corta per operare queste conversioni, e se il miglioramento futuro del pubblico gusto non li allontana dal tradir l'arte loro per secondare il puro gusto presente? La mancanza dell'aura popolare fece che il povero Racine dubitasse del proprio ingegno, e si credesse di aver prodotto una sconciatura nell'Atalia, che pure al presente è riputato come il capolavoro della scena francese: e le follie di una plebe, in cui entrano anche molto i gran signori, ha forse prodotto la perdita irreparabile di altri capolavori che quel gran poeta giunto alla sua maturità ne avrebbe forse dati, s'egli non fosse pure stato schiavo di quella prevenzione, che giudica la bontà dei poemi drammatici da un passeggiero successo e non dai principii dell'arte. Egli è vero, che qualche volta potè la sperienza teatrale dar occasione a qualche miglioramento, e far notare qualche inavvertenza al poeta; ma oso dire, che lo studio e la riflessione dello scrittore sui principii dell'arte può ottener sempre lo stesso, poichè in sostanza il dramma come un lavoro letterario ha tutte le sue regole in sè stesso, ed è indipendente da ogni estrinseca circostanza. Bensì potrei notare che se quella pratica fu utile qualche volta, fu molto più di gran lunga perniciosa; che da essa deggionsi in gran parte ripetere le prevenzioni che ingombrano l'arte drammatica, le regole arbitrarie, ed i difetti; che spesso riesce sul teatro ciò che nell'arte è cattivo, o almeno di poco pregio, come le farse e i drammi piagnolosi; che molte bellezze drammatiche non sono teatrali; che a riverso vi sono delle bellezze teatrali, che non sono drammatiche; che

havvi una quantità di accidenti provenienti dalle complicate circostanze della rappresentazione, che possono ingannàr grandemente sul vero pregio delle cose; che la bontà di un attore fa spesso plaudire a un'opera malvagia, come la mediocrità ne fa scomparire una buona; che le stesse circostanze estrinseche alla scena, le disposizioni che gli uditori apportano, i costumi, le prevenzioni, le idee influiscono pure grandemente sugli effetti teatrali; che la esperienza ce ne dà mille prove; che da un tal metodo si deono ripetere quei difetti della tragedia francese che hanno spesso inceppato o sviato l'ingegno di Corneille, Racine e Voltaire, e guastati i loro capilavori, come sono le leggi spesso arbitrarie che vi presiedono, l'eleganza soverchia e la galanteria del discorso, il travestimento francese dei caratteri, l'uso di mescere l'amore per tutto anche dove meno si affà, la delicatezza soverchia in isfuggire certe situazioni fiere e terribili; che egli è l'abitudine che si acquista al teatro che stabilisce le regole arbitrarie a forza dell'uso, e legittima per lo stesso motivo il puro gusto, come avvenne agli Spagnuoli; che si dee al teatro se Shakspeare contaminò i suoi drammi con dei giuochi di parole e parecchie disgustose sordidezze care a' suoi uditori, se Racine fece una sola tragedia storica, il *Britannico*, e una sola tragedia in cui la poesia religiosa si mostra nella sua pompa, e n'è escluso l'amore, se Voltaire deteriorò spesso l'arte sua e scambiò le impressioni estetiche e durevoli colle impressioni fisiche e momentanee, se Molière ne diede soltanto tre o quattro capolavori, se per lo contrario Goldoni, Lopez, Calderon composero tanto, che non poterono dare ad alcuna delle loro opere la perfezione necessaria, se finalmente lo stesso Goldoni non eseguì che ben imperfettamente quelle riforme della commedia italiana, che avea concepito, e che con più di studio e di lima sui suoi lavori, con più di riflessione sui principii intrinseci dell'arte, invece di dover secondare il gusto popolare per migliorarlo a poco a poco, avrebbe condotto senza dubbio molto più vicino alla sua perfezione.

La conclusione del detto si è che la sperienza del poeta drammatico non dee essere il teatro, ma la natura, ma l'arte, ma i capolavori di quelli che il precedettero; che l'osservazione degli effetti teatrali può soltanto essere utile a chi compone soltanto pel teatro, non a chi compone per l'arte; che se l'arte drammatica è oggidì ancora sì imperfetta e sì poco intesa, ciò deriva in gran parte

dalle poetiche teatrali; che il teatro si dee regolare dall'arte drammatica per sè stessa, e non questa dal teatro.

Se Goethe, Schiller, Manzoni avessero composto soltanto pel teatro, noi non avremmo i loro capolavori.

Le più grandi bellezze drammatiche, le bellezze profonde, le bellezze di una immaginazione riflessiva non si possono quasi mai gustare alla rappresentazione. Quanto sono rari gli attori che sappiano esprimerle? E la rarità dei Garrick e dei Talma non mostra ella che non si vuol giudicare della bontà drammatica dal teatro, mentre gli attori proporzionati all'altezza poetica sono forse tanto rari quanto gli stessi grandi poeti? Shakspeare non cominciò ad essere pregiato in Inghilterra, se non quando sorse Garrick; e perchè questo, se non perchè nessuno era uso di giudicare i drammi di quel gran poeta che sul teatro, e che non ci voleva meno per disvelarne la grandezza sul teatro, che un attore straordinario? Ma anche i più eccellenti attori non possono riuscire a render tutte le bellezze di Shakspeare; vi sono anzi delle bellezze tali, che non si ponno quadrar colla natura della rappresentazione teatrale, perchè la lettura solo può esserne giudice, e a cui dee rinunziare il poeta la cui pratica non è nel suo ingegno, ma sovra un palco.

DEGLI ELEMENTI DELLA COMMEDIA.

Vi sono cinque elementi della commedia, cioè del ridicolo comico: 1° le facezie sparse, e tutti i comici ne fanno uso più o meno; 2° il ridicolo dell'intrigo; 3° il ridicolo caricato dei caratteri, cioè la caricatura, che è una specie di ridicolo ideale; 4° il ridicolo nascente dalla sposizione naturale ma profonda dei caratteri; 5° il ridicolo moderato che nasce dalla viva e briosa pittura della vita famigliare.

Le facezie, considerate come elementi sparsi, non sono proprii delle commedie, e il riso che esse producono è il più inferiore in linea di vero comico (1).

Il ridicolo dell'intrigo è quello che nasce dal concerto degli eventi. Plauto, Aristofane, Molière, Goldoni, Shakspeare (nelle Donne di Windsor) ne fanno uso, ma non è mai solo in questi

(1) Per *farsa* sembra che comunemente s'intenda un complesso di facezie di parole e di fatti grossolani e grossamente insieme innestati.

autori. Molti comici italiani anteriori al Goldoni parvero fondare sull' intrigo solamente la commedia, come il Macchiavelli, il Bibiana; ed in questo sta l'infanzia dell'arte.

Le caricature sono un genere ideale di ridicolo che Aristofane inventò e perfezionò pei Greci, Plauto imitò alquanto appo i Latini, e fra i moderni Goldoni e Molière adoperarono spesso nelle loro commedie, ma piuttosto a foggia di episodii e misto ad altri elementi. A questo genere di comico si dee riferire quello che lo Schlegel chiama un'*allegria senza scopo*, e che ha analizzato con gran finezza di osservazione, quantunque erri, a parer mio (sedotto dal piacere di fare un sistema in cui la commedia sia l'antipode del dramma serio per questa medesima che l'una escluda ogni fine), nel credere che il vero comico tutto in esso consista, laddove io penso che quello che risulta dallo sviluppo del lato ridicolo dei caratteri vi sia di gran lunga superiore; e tale è pur l'opinione enunziata dal Racine nella prefazione dei *Litiganti*, quantunque questo poeta sia eccellentemente riuscito nell'imitazione di Aristofane, e non ci abbia lasciato alcun saggio del genere di Menandro e di Terenzio. Il comico della caricatura non è già un arbitrario impasto d'incoerenze e di esagerazioni come un leggiero lettore di Aristofane potrebbe pensare; esso al contrario ha il suo ordine determinato, il suo ideale da cui non gli è dato di scostarsi. Esso suppone due elementi: l'uno i caratteri non già copiati dietro natura, ma caricati dietro un ideale ridicolo creato dall'immaginazione, come sono quelli di Aristofane, e presso i moderni il Falsteff di Shakspeare, l'Arlecchino della commedia italiana, il Dandin di Racine, e fors'anche il *Gracioso* dei comici spagnuoli; l'altro gli eventi. Il carattere caricato non dee già essere ideato con una profondità, una precisione assoluta ed uno studio particolare; ma esso dee essere disegnato abbastanza per distinguerlo, ed essere coerente a sè stesso. Il secondo elemento della caricatura è il processo degli eventi; ed egli è in ciò veramente che un tal comico si distingue da tutti gli altri in quanto è una successione di casi lepidissimi senza alcun intrinseco legame e senza scopo, tuttavia si fattamente ordinati che armonizzano insieme a produrre una sola impressione di allegria. Aristofane è forse il solo che abbia fatto dal comico caricato l'anima delle sue commedie. Racine, tra i moderni, il suo più felice imitatore, ha lasciato tuttavia trasparire lo studiatore del cuore umano. Molière, Goldoni e gli Spagnuoli fanno del comico caricato sol-

tanto l'episodio delle loro commedie. Oltre alle caricature inventate dal Goldoni, ve n'ha una di cui questo poeta fece grand'uso, ma che è una creazione dello spirito italiano. L'Arlecchino è un ideale ridicolo così squisito, che non ve n'ha forse alcuno da compararli, tolto Falsteff: la graziosità, lo spirito, la melensaggine, la furberia e la sensualità vi sono sì bene, sì armonicamente intrecciate, che quantunque esso sia un puro ideale, desta la stessa impressione che farebbe un essere esistente in natura, e ha una fisonomia così particolare che nulla più. Non è già che l'Arlecchino sia sempre lo stesso: esso ammette diverse modificazioni, diverse tinte, ma ha sempre qualche cosa che lo distingue da ogni altro personaggio, e persino il dialetto di cui usa, concorre a dargli una grazia particolare. L'Arlecchino non è ordinariamente gustato dagli stranieri ne' libri, perchè è bello soltanto nella propria sua lingua, ed è bello sopratutto sopra le scene nelle mani di un buon attore. L'Arlecchino, nelle commedie italiane, prende talvolta il nome di Truffaldino; ma è sempre in sostanza lo stesso. Il *Servo dei due padroni*, del Goldoni, è una delle commedie in cui è più lepido e fa maggior figura, poichè ne è il protagonista. Negli *Amanti timidi*, dello stesso poeta, esso ha una tinta seria, conservando però la sua fisonomia, e adorna di tal grazia, che la sua presenza desta sempre un sorriso. Si noti però che non si vuol qui parlare dell'Arlecchino che s'introduce nelle commedie volgari e nelle farse da burattini, poichè questi altro non è che uno scipito senza grazia, e le cui parole sono tanti luoghi triviali e comuni. Goldoni, quando volle, seppe dar col suo ingegno una bellezza particolare a tal personaggio, quantunque alcune volte, come nell'*Amor paterno*, l'abbia travisato e reso quasi odioso.

Il *Pantalone* e il *Brighella* non sono caricature, ma caratteri vivi e naturali. Brighella è ordinariamente il servo astuto: Pantalone nelle commedie goldoniane quando non sia troppo serio è sempre un personaggio comicissimo, poichè senza muovere a riso ha sempre una faccia naturale e faceta sia che venga fatto destro, sia che sia dotato di una certa bonarietà lepidissima. Le facezie abbondano nella sua bocca, e la sua presenza riesce sempre gradevole. Goldoni riesce all'eccellenza in questo come in tutti gli altri personaggi che parlano veneziano, sopratutto per la naturalezza e l'atticismo dello stile. Il *Dottore*, personaggio che parlava bolognese, ma che Goldoni fece quindi parlare italiano, è quasi sempre un personaggio triviale e insignificante, senza vena

di buon comico, che serve soltanto a riempire qualche funzione necessaria alla favola.

Si è imputato ad Aristofane di essere grossolano nelle sue facezie: e io lo concedo, e non tenterò di scusarlo come fanno Racine e il signor Schlegel. Ma non bisogna confondere le facezie che sono, per così dire, degli accidenti arbitrarii e variabili secondo le usanze colle caricature che fanno la sostanza dell'antica commedia greca. Aristofane è sempre armonico nelle sue caricature; e la grossolanità di molti suoi motti derivò dall'essere egli stato un poeta che parlava ad una plebe repubblicana, che quantunque nello ingegno coltissima avea nelle maniere un non so che di licenzioso e una certa rozzezza lontana dal moderno raffinamento.

Il ridicolo profondo dei caratteri è l'elemento particolare di Molière. Terenzio, se ne togli lo stile, non è un gran comico: tutto il suo merito consiste nell'intrigo, e l'intrigo ancora è spesso più serio che comico. Egli è sempre naturale ma di rado profondo e quasi sempre serio. Goldoni è fecondissimo nell'ideare dei caratteri, e naturalissimo nel dipingere, e molte delle sue concezioni sono veramente brillanti; ma il solo Molière ha scavato a fondo nel cuore umano per farne scaturire un riso pieno di filosofia, e merita perciò di essere tenuto come il Shakspeare della commedia *caratteristica.*

Finalmente la naturalezza delle pitture dei caratteri e delle vicende della vita comune è anche un elemento comico, poichè quantunque non ecciti sempre una clamorosa allegria o un forte e profondo riso, fa almeno sempre sorridere, e diverte assaissimo. Esso si trova a un grado inimitabile nelle commedie veneziane del Goldoni.

GOLDONI.

Molière è più profondo del Goldoni nella dipintura dell'uman cuore; ma Goldoni vince il suo grande antagonista per la maravigliosa fertilità del suo ingegno, e oserei anche dire per la naturalezza dei caratteri e del dialogo. Molière è spesso assai caricato, e le sue caricature hanno un non so che di ideale e di satirico: dei sensi tragici emergono dalle sue commedie; e sembra infatti che l'ironia spinta a una certa profondità unisca i due svariati generi di commedie e di tragedie come si scorge nel Timone di Atene, ed in alcuni luoghi delle *Provinciali* di Pascal. Goldoni non è mai

satirico che per quanto il richiede il brio delle commedie; e le sue caricature sono più tosto scherzi di un'immaginazione allegra e feconda, che combinazioni profonde di una mente filosofica. L'eccellente gusto che avea sempre il Voltaire nelle cose di letteratura quando non lasciavasi guidare dalla prevenzione, colse il segno nel mettere il più gran pregio delle commedie goldoniane nella *naturalezza*. Nessun poeta fu così naturale come Goldoni; e comechè la sua grande fecondità gli abbia nociuto col renderlo troppo precipitoso nello scrivere, di che si devono dedurre molti de' suoi difetti, Goldoni è quasi sempre l'immagine schietta e perfetta della natura. Vi si sente molto meno l'arte e la riflessione che in Molière; anzi direi che non si sente in alcun modo, ancorchè i suoi caratteri sieno spesso nuovi ed egregiamente pennelleggiati, come, per esempio, il Burbero e la Locandiera. Molière ha inventato una nuova commedia, come Shakspeare una nuova tragedia, ignota agli antichi; l'uno e l'altro nel dipingere il lato serio e il lato comico del cuore umano scavarono a una profondità veramente maravigliosa, e s'innalzarono sino ai più begli ideali. Goldoni senza disegnare così profondamente, superò per la naturalezza e la fecondità tutti i comici antichi e moderni, e merita bene di essere su tutti i rispetti chiamato col Perticari un *intero Menandro*.

Ma chi vuol conoscere tutta intera la perfezione di Goldoni non la troverà che quando egli scrive nel dialetto veneziano. A ognuno, che sappia quanto sia essenziale la lingua nelle composizioni letterarie, sarà chiaro che non v'ha nulla di perfetto tra le opere goldoniane che quanto vi è scritto nel dialetto suo patrio, in quel dialetto superiore senza dubbio a tutti gli altri d'Italia, e capace nel dialogo comico di quell'atticismo per cui ivi Goldoni agguaglia Terenzio come nel resto lo supera. Si paragonino le commedie veneziane del Goldoni alle italiane, o anche il solo Pantalone a qualche altro personaggio, e si vedrà quanto la bontà dello stile sia necessaria per la perfezione del dialogo comico e di quel brio semplice e vario, che forma il carattere del comico goldoniano e il primo loro pregio. Gasparo Gozzi ben si avvide che nelle commedie veneziane il Goldoni superò sè stesso: e la ragione di questo si è che solo in esse Goldoni adoperò uno stile buono, anzi perfetto. Il dialetto veneziano dee a questo gran comico dei monumenti che il renderanno durevole nella più tarda memoria de' posteri Italiani, e il faranno partecipare del privilegio delle più belle lingue.

Goldoni è sempre pieno di una esquisita naturalezza, e la sola cosa che gli manchi si è lo stile quando scrive in italiano, e lo astenersi dal mescolare il serio col comico come fa bene spesso in molte delle sue commedie, come sono la *Moglie saggia*, l'*Uomo prudente*, le *Due Pamele*, ecc., ove l'azione drammatica pende in quel genere anfibio di composizione chiamata *tragedia urbana*. E anche quando l'intrigo non è tanto elevato, anche quando è misto di comico, racchiude degli elementi che non sono comici attristando la fantasia colle rappresentazioni di gravi tormenti e pericoli, o di scellerati come nella *Banca rotta*, nel *Padre di famiglia*, nella *Figlia ubbidiente*, nel *Frappatore*, nell'*Adulatore*, ecc. Tutto quello che ha per sè stesso del disgustoso e del rattristante non è mai comico, fuorchè il poeta abbia l'arte di attorniarlo di un tal ridicolo, che distragga l'uditore da ogni idea seria: tal è, per esempio, l'essere oberato dai debiti e molestato dai creditori, l'essere perduto di speranza di ottenere l'oggetto delle proprie affezioni, l'essere in pericolo di perdere la riputazione, ecc., ingredienti di cui il Goldoni si vale assaissimo senza torre col ridicolo il serio di tali pitture.

I comici italiani che precedettero Goldoni sono tutti più puri e dilettevoli di lui dal canto dello stile; ma sforniti quasi sempre d'un'inspirazione veramente poetica e nativa, non fanno altro nei sentimenti, negli intrecci, nei caratteri che imitare languidamente, anzi copiare Plauto e Terenzio; quindi essi riescono assai freddi, e non si potrebbero leggere se non fosse della bellezza del loro stile.

L'inspirazione è una cosa sì essenziale in letteratura, che quando essa ha luogo, tutti gli altri difetti non bastano per torre a un'opera la sua voga. Goldoni ha molti difetti, colpa in gran parte la sua precipitazione nello scrivere; tuttavia esso è sì nuovo, sì vario, sì spontaneo, sì inspirato, le sue opere sono sì schiette e facili, senz'ombra di stento ch'esso è un autore veramente nazionale e prediletto per gli Italiani, come Lopez e Calderon lo sono per li Spagnuoli, non ostante i loro difetti. Quantunque l'Alfieri sia lungi dall'avere per la tragedia i talenti che il Goldoni mostrò nella commedia, tuttavia egli fu il primo dei nostri tragici che fosse letto, e si procacciasse una fama veramente italica, perchè quantunque pel rispetto drammatico le sue opere siano mancantissime, esse tuttavia esprimono dei sentimenti che l'Autore fortemente sentiva, e portano l'impronta della energica e ruvida tempra della sua anima. L'Alfieri di rado inspirato come poeta,

lo è quasi sempre come uno scrittore che cerca nelle lettere uno sfogo ne' sensi che lo riempiono; laddove i suoi precessori talvolta di un gusto più poetico, non avevano però quell'impulso naturale che lo animava, e non diedero alle loro composizioni quel suggello dell' ingegno, che sfugge sempre a chi compone unicamente per comporre, e non per ubbidire a un istinto.

IL CELLINI.

La vita di Benvenuto Cellini è singolare per molti capi; sia che si risguardi l'essere stato il Cellini uno de'primi fra i moderni a scrivere la propria vita, sia che si ponga mente alla facilità e purezza dello stile comechè pieno d'idiotismi, all'immaginazione viva dello scrittore, e alla strana moltiplicità delle sue vicende, sia finalmente che si avverta essere quest'opera scritta da un uomo del volgo privo d'intellettuale cultura. Queste forse sono le ragioni che indussero l'illustre Goethe a voltare nell'idioma tedesco questo singolare fenomeno della letteratura italiana. Ma se lasciando tutti questi rispetti si prende a ravvisare l'opera sotto la faccia filosofica, qual tristo libro non è codesto! Infatti è una cosa ben poco consolante il vedere un uomo che di proprio moto si accinge a scrivere la propria vita, e per satisfare la nostra curiosità ci narra senza raggiri una vita lorda e cattiva; in cui la superstizione più increscevole si unisce a una totale ignoranza della vera morale e della religione, e un carattere favorito dalla natura si congiunge per difetto di educazione a passioni vili e a sentimenti feroci. Molti reputano questo libro dilettevole; sì, se lo studiate come un monumento storico attestante le miserie di un uomo e del suo secolo; esso erudirà il vostro spirito, ne rattristerà il vostro cuore. Vi sono infatti in questo libro, che per poco è una serie continua di risse, di odii e di ammazzamenti, dei tratti di vendetta così bassi, atroci e raffinati (come quello narrato al Lib. III, Cap. VIII) che il lettore ne freme; e quello che indegna ancor di più si è il vedere che il loro autore abbia osato narrarli al pubblico senza il menomo cenno di biasimo, quasi come reputandoli prodezze belle e laudevoli dell'arte sua.

IL BOCCACCIO.

Se il Boccaccio non avesse scritto altro che le sue ridevoli e troppo libere novelle, si direbbe di lui: Egli è un bello e leggiadro ingegno atto a far ridere, ma incapace di sollevarsi a dignitosi ed alti pensieri. Ma dopo che ci ha lasciati dei quadri tragici commoventissimi, dopo che concepì i più belli ideali della generosità, dell'amicizia e della coniugale affezione, chi oserà darli codesta taccia? Chi invece non si dorrà, che uno spirito sì peregrino e sì atto alla grandezza così nel suo stile, come ne' suoi concetti, non abbia nel libro delle novelle dato maggior luogo alle gravi e sublimi cose invece di inquinarlo con le laide e le scandalose? La novella di Griselda, della quale il Petrarca era sì forte invaghito, che non isdegnò di farsene traduttore, è forse il più bel modello che le lettere abbiano finora saputo dare dell'amor coniugale. S'immagini tutto quello che fu raccontato da altri, o che si può immaginare a lode di questo casto e vivo amore, che è forse il più profondo e il più bello di tutti, nulla si troverà che pareggi quella divina rassegnazione della moglie del Gualtieri; rassegnazione che alza la fantasia sino ai segni di un eroismo celeste, ma che non esce però dalla natura, poichè questa fu nobilitata dal Vangelo e fatta capace di quella virtù perfetta e quasi incredibile, di cui prima non si aveva nè meno l'idea.

MACCHIAVELLI.

Non bisogna credere che il Macchiavelli fosse a guisa di alcuni filosofi più moderni, un espresso professore di una dottrina immorale; ch'egli si fosse formato un pravo sistema di etica, dai cui principii procedesse nelle sue politiche ricerche e conclusioni; ch'egli per questa parte fosse un nuovo Obbes, che sovra una mostruosa dottrina speculativa fondasse la pratica. Non vi ha forse scrittore che abbia meno speculato fuori del cerchio pratico del Macchiavelli; le circostanze della sua vita e la naturale inclinazione del suo ingegno lo formarono negli studi storici e sperimentali della vita umana, e non lo lasciarono punto uscirne per vagare in idee astratte e più generali. L'immoralità del Macchiavelli non è un sistema chiaro, espresso e speculativa-

mente ricercato e adottato dallo scrittore; ma piuttosto un'involontaria adozione che egli fece quasi senza addarsene nelle sue ricerche storiche, indottovi dai tristi spettacoli del suo secolo, che egli ritrasse dal lato perverso e dal ghiaccio naturale di un cuore, in cui nè la religione, nè l'educazione aveano piantati i santi principii della vera morale. La perfida dottrina del Segretario somiglia assai quella delle persone pubbliche, che si sono assuefatte a cercar l'utile e non il bene, e la mente delle quali manca sempre in agire dei veri principii appunto perchè non ha adottato espressamente principio alcuno. Chè siccome vi sono anime privilegiate, che senza filosofare sulla scienza de' costumi ne sono rigidi osservatori delle loro opere, perchè guidati da un' indole felicissima e dal benefico impero dell' autorità religiosa; così vi sono di quelli che seguono la carriera dell'*egoismo* senza avervi altra guida che l'istinto dell'amor proprio e l'esempio de' malvagi. Perocchè non solo in noi risiede un impulso naturale al bene e all' onesto, ma ancora, e troppo più una tendenza al male e all'unico soddisfacimento delle proprie brame; e l'una e l'altra di queste due inclinazioni, secondo che signoreggiano, possono ingenerare una morale buona o cattiva, spontanea, e come inspirata.

Le opere del Macchiavelli possono essere molto dannose a una numerosa classe di leggenti, come quelle, in cui la parte più nobile dell'animo non fa mai sentire la sua voce, e che vengono da un ingegno acuto nella speculazione, ma che non s'alza mai al di sopra dei vantaggi immediati della vita. L'impressione, che risulta da un' opera di questo genere che pur accoglie grandissimi pregi, è di cancellare a poco a poco ogni idea superiore, e di far credere infine che tutta l'etica della vita consiste in un più o meno ristretto amor proprio.

Le commedie del Macchiavelli sono forse la più trista composizione rispetto alla morale che s'abbia l'Italia. Esse sono la fedele pittura, e se è lecito l'usare di questa voce, l'esemplare dell'uomo corrotto e ammollito preso dal lato abbietto e malvagio. Esse consuonano molto bene colle opere dottrinali dello stesso Autore; e rendono una fedele immagine letteraria del mondo morale, come fu concepito dal Macchiavelli. La *Mandragora* è la pittura di ciò che esser deve l'uomo privato, quando l'uomo pubblico segue le lezioni del *Principe*.

IL BOCCACCIO E L'ARIOSTO.

Il Boccaccio è in prosa quello che l'Ariosto è in poesia, il più amabile, il più elegante, il più perfetto dei raccontatori. Il Decamerone accoppia, come l'Orlando, tutti i generi di eventi, di personaggi, di caratteri, e per conseguente di stili; la natura vi è profusa in tutta la sua varietà dall'imo al sommo. Tra l'una opera e l'altra passa solo quel divario che dee correre tra la prosa e la poesia, sì che ciascheduna è nel suo genere, o almeno può reputarsi dell'uomo un lavoro perfetto. Tuttavia, quantunque il Boccaccio sia un prosatore, egli non lascia mai di mettere nel suo stile e nel suo contenuto quel grado di ornati e d'ideale estetico, che può, senza difetto, accoppiarsi colla sciolta orazione. Anche quando racconta le cose più umili e volgari ei sa dar loro tali modificazioni, che le innalzano sovra la sfera della semplice e triviale realtà. La qual cosa egli fa non pure con uno stile pieno di freschezza, di eleganza e di vita, ma ancora colla scelta dei subbietti e coll'arte fina e profonda che ha di stendorli e di dar loro corpo innanzi alla fantasia del leggitore, dando risalto ad alcune cose, altre cacciando nell'ombra, atteggiando drammaticamente i fatti anche più semplici e minuti, e accordando a ciascuno tanto di luogo e di rilievo nella narrazione quanto si richiede dalla generale armonia di tutto il racconto.

Cotalchè quando si leggono le novelle di questo grande Autore, l'immaginazione è lievemente condotta senza il menomo sforzo per tutte le parti delle favole, dal principio sino al termine, e scorrendo di tratto in tratto, giunge in fine ad avere il complesso della cosa in sè dipinta con tanto di lucentezza e di vita, che meglio non potrebbe, se non fosse stata pel ministero de' sensi spettatrice immediata.

Errano pertanto coloro che pregiano il Boccaccio dal puro lato della lingua e dello stile nel senso ristretto di quest'ultime parole. Egli è perfetto in tutte le qualità del genere da lui trattato. E quantunque molti de' suoi subbietti non sieno per sè stessi estetici, altri ve n'hanno che sono bellissimi ed ideali; e anche quando dipigne la poca realtà, egli sa, come l'Ariosto, colla magia dello stile, colla distribuzione degli ornamenti, colla disposizione de' lineamenti e de' colori ingenerare nel leggente que' piaceri che sono proprii della composizione letteraria.

Dal lato dello stile il Boccaccio è il Tullio della nostra lingua, come il Petrarca n'è il Virgilio. Dante e l'Ariosto sono proprii della moderna Italia; l'antica non ha nulla che loro si possa paragonare.

I fatti e gli schemi poetici di cui si vale il Boccaccio nelle novelle della quarta giornata sono altamente tragici; e vi sono con grandissimo gusto adoperati que' colori foschi o patetici, che in mano ad alcuni romanzieri e poeti moderni di oltremonte, per difetto di misura, di contrasto e di uno stile sempre perfetto, sono viziosi. Ivi il gran prosatore ha saputo ancora tirare ottimo partito dal sovrannaturale de' sogni; i quali, per esempio, nella novella di Lisabetta, in quella dell'Andreuola, senza uscire al tutto dal verosimile, sono commoventissimi, e trasportano l'immaginazione nella vita poetica ed ideale. Le crudeli sventure degli amanti ivi descritte giungono fino a quel segno, in cui l'orrore potrebbe vincere il terrore e la pietà; ma il Boccaccio ha saputo con una grande delicatezza di stile, con una semplicità di fatti e di concetti tutta greca, e coll'artificio del chiaroscuro ovviare a questi inconvenienti; avvertenza che mancando nelle novelle, per esempio, di Arnaud (per citare un sol moderno assai noto) le fanno orribili e nauseanti per le atrocità volgari e inverosimili che vi sono descritte, ovvero fredde per un abuso di sentimenti patetici esagerati e prolungati al tutto fuori di natura. Per altra parte i Tedeschi nelle loro novelle hanno fatto uso d'idee fosche, melanconiche, cupe, eppereiò peccano di monotonia, per non essere rattemperati da elementi diversi, laddove il Boccaccio nelle citate novelle tirò ottimo partito da questa maniera d'ingredienti, evitandone i vizi e i difetti. I sogni del Gabriotto e dell'Andreuola hanno una tinta settentrionale; ma l'arte mirabile con cui il narratore li spone e li fa entrare nelle sue favole, gli adornamenti di cui li accompagna, il bando assoluto che dà agli artifizi dell'ingegno li rendono sì armonici e sì belli che il gusto più raffinato non può trovarvi nulla a ridire.

Siccome nella Giornata quarta il Boccaccio è tragico, come i poeti settentrionali, nella decima è magnifico, brillante e meraviglioso come i poeti dell'Oriente. Il mirabile cavalleresco originato dagli Arabi è quivi adoperato con fino accorgimento per quanto il genere di novelle prosastiche lo comporta. I sentimenti patetici, dolorosi, melanconici dominano nella prima; signoreggiano nell'altra i nobili, i brillanti e i generosi; in entrambe si

trova un genere d'ideale appropriato, e un uso dello straordinario e del mirabile in acconcio colla natura del quadro.

Non v'ha scrittore che sappia meno di raffinamento che il Boccaccio. Anche dove la sua favola è ingegnosamente complicata e sa del romanzesco, anche dove v'interviene il mirabile, tanta è l'arte con cui dispone e adombra il tutto, e lo racconta, e l'orna, e lo pigne; tant'è la purità, la grazia, l'armonia, l'eleganza, la perfezione del suo stile, che la tua fantasia non ne riceve il menomo urto, e provi quella stessa impressione di perfetta natura che producono le opere degli antichi. Chi ama quel genere di sorpresa che viene dall'inverisimile e dallo strano, onde sono sì larghi promettitori e datori i romanzieri moderni non legge il Boccaccio; ma chi è vago di commovenze dolci e gradate, che muovono in armonia tutte le parti dell'anima, che mai non stancano, e piacciono ancora più rilette che lette, non si creda di trovare chi superi o anche pareggi l'autore del Decamerone.

ANALOGIA DEL DECAMERONE, DEL FURIOSO COLLA DIVINA COMMEDIA.

L'analogia per alcune parti del Decamerone e del Furioso colla Divina commedia è chiara: sono queste tre opere dei vasti quadri parlanti della società e della Vita umana; ed hanno tra di loro questa peculiare analogia, che tutte abbracciano ugualmente le condizioni e tutti gli stili dalla gravità del serio e del tragico sino all'umile e comico plebeo. E osserva il Perticari che nel libro aureo delle novelle, ove specialmente *sollevò il linguaggio italico sino all'ultima altezza;* « tutta ritrasse (il Boccaccio) l'immagine « della umana repubblica: tante persone imitandovi quante ivi « fece parlare: e i padri, e i figli, e i mariti, e i soldati, e i « rustici, e gl'irati, e i preganti, e i teneri, e i furibondi, e tutti: « serbando sempre il decoro di ogni fortuna » (Opp. T. I, pag. 143). Il che è quello, che venne fatto da Dante; come pure dall'Ariosto « nell'altissimo canto del Furioso, vero esempio di Omero, anzi « della natura; in cui meschiati gli ultimi servi ai più magnanimi « re in vario stile composto, sempre colla varietà delle fortune e « dei casi, tutti scuopre e dipinge i mutamenti e gli ordini della « civile comunanza, addottrinando gli uomini nelle cose dell'onore « sotto il velame della Cavalleria » (PERTICARI, Op. cit., pag. 198).

Le quali vedute filosofiche di quei capolavori della letteratura ben si vede che il Perticari le avea ritratte dalla filosofia del Gravina e del Vico, tutta piena di sapienza romana, e della quale ei si mostra più d'una volta studioso ammiratore. Talchè si dee a questo egregio scrittore di aver congiunto lo studio della filosofia a quello delle lettere, e di avervi, dietro le scorte e l'esempio di Dante, esortato l'Italia, anzi il suo secolo; onde ei vide nelle meraviglie della poesia qualche cosa di più che una semplice e gioconda letteratura. E tal nobilissimo disegno di rendere questa un'immagine ed un'espressione della *Sapienza*, della *Religione*, della *Carità della patria* ha egli in più di un luogo manifestato nelle sue opere (*vedi* segnatamente T. I, pag. 101) che a quello mirano come al loro ultimo scopo, e più ancora fanno intendere e pensare di quello che dicano. Il quale è forse il maggior titolo di gloria del Perticari che ne ha pur tanti; imperocchè dimostra ad evidenza come egli volesse ristaurare in Italia una letteratura filosofica, e scegliesse Dante a guida e ad autorità di un'intrapresa che veramente riduceasi a ritornare le italiche lettere al loro principio, rinviandole a quell'altezza, d'onde in seguito tirate invece di avanzarsi, non fecero altro che più o meno retrogradare.

A tal fine l'elegante scrittore tolse principalmente di fare della lingua italiana, una lingua amica della sapienza, e del suo stile uno stile capace di servire di organo ad un'alta e robusta filosofia. E come Dante avea in ciò proceduto, così ei volle procedere; e impiegò una vita troppo corta per appoggiare coll'erudizione del secolo le viste dell'Alighieri. Non sono però le sue opere, come la faccia pare mostrarlo, ristrette alla lingua e alla grammatica; che ad ogni tratto lo scrittore filosofo gitta lampi, che rivelano sino all'intima sostanza delle cose. Nella bella apologia di Dante col titolo di scolpare quest'uomo sommo dell'accusa mossagli contro di vendetta contro la patria, ei dimostra che il giovare a' suoi cittadini coll'ammaestrarli nella sapienza; fu lo scopo delle opere e della vita dell'Alighieri. E a tal fine pure ei mostra nelle opere dell'Ariosto e del Boccaccio un aspetto di tanta importanza che dalla maggiorità dei lettori non era prima subodorato.

DELL'ISTORIE FIORENTINE
DI NICCOLÒ MACCHIAVELLI.

Il Macchiavelli nel primo libro delle Storie fiorentine descrive un compendio di Storia universale Italica sì perfetto, che non credo sia tra' moderni alcun ristretto istorico che si possa con esso conferire, se già non fosse la prima parte del discorso sulla Storia universale del Bossuet. Ma se questa è unica nell'ordine suo per la sublimità e la rapidità biblica della narrazione, nelle cui qualità l' inclito prelato di Francia non ha rivale in alcuna lingua del mondo, l'opera del Macchiavelli è forse migliore come un compendiato tratto di storia. Imperocchè la concisione vi è intera, senz'ombra di artificio; la brevità non vi porta dispendio di alcuna notizia essenziale; gli eventi vi sono lineati con generali tratti, senza escluderne però quei cenni dei particolari, che si richieggono alla evidenza della pittura; il concetto generale è amplissimo, e sotto modi ricisi non contento a' fatti materiali e sensibili abbraccia ogni cosa, leggi, instituti, costumi, religione e perfino le lingue, e' nomi, su' quali fa alcune osservazioni nuove e filosofiche; la chiarezza in fine vi è mirabile; perocchè chi legge attentamente questo libro, ancorchè fosse al tutto digiuno di quello che vi si racconta può ricavarne un concetto limpido e pieno sul suo generale, contro l'effetto consueto di tutti i ristretti storici, e perfino di ampie storie moderne, nelle quali il raccontato si fa talvolta monco ed oscuro per la mancanza di qualche cosa che per mala ventura fu dallo storico taciuta. Al contrario il Macchiavelli quanto è avvisato nel tacere l'inutile al suo scopo, tanto è sagace nel toccare sufficientemente ogni cosa cho vi si richiegga; e lo fa con tal destrezza e naturalezza di sermone, che par quasi uno storiografo, mentre non è che abbreviatore e spositore de' fatti alla libera, mentre a studio li restringe.

Quando poi il Macchiavelli, con un'austera eloquenza degna di Tacito, condanna Cesare, lo spoglia delle mentite laudi e lo pareggia a Catilina, mostra un animo fieramente repubblicano, com'era il suo; ma non pertanto se ne vuol conchiudere che la sua morale sia quivi diversa da quella del *Principe*. La differenza non è che apparente, e dal lato materiale delle cose; perchè infatti ogni

morale che si fondi sull'utile dee variare secondochè variano gli aspetti sotto cui si riguarda. La stessa cosa può essere utile agli uni, dannosa agli altri; anzi gl'interessi temporali sono tutti di questa maniera: il perchè se il giusto è l'utile, la stessa cosa può essere onesta ed inonesta ad un tempo, secondo gl'individui o i popoli a cui si riferisce. Onde non è meraviglia che il legislatore de' principi e delle repubbliche, de' nuovi imperii e de' governi antichi dia dettati diversi, poichè lo fa appunto perchè ragiona sempre dietro a uno stesso principio immorale.

Egli è vero, che nel luogo citato (Cap. X, Lib. I) sembra fare assolutamente alcuni elogi e alcuni biasimi. Ma chi non vede che qui parla relativamente a sè stesso e all'opinione politica che come cittadino di Firenze prediligeva? Chè, quando svestito questo personaggio, si fè bassamente instruttore di un principe nuovo, egli cambiò linguaggio.

Ivi condanna assolutamente Caligola, Nerone, Vitellio, e li proclama come da tutti vituperati. Ma qual meraviglia? Non vi ha certo scrittore comecchè immorale, che non si congiunga nello esecrarli alla voce del genere umano. Imperocchè la morale dell'utile facendo che ogni uomo, o ogni corpo politico si consideri come il centro e il fine di tutto il mondo, dee appunto produrre nè suoi partigiani un' eterna discordia. La guerra e non la pace è la necessaria conseguenza di questo sistema ben professato. Quando l'egoismo individuale o politico regna nella morale, devono in questa tanti essere e diversi i giudici quanti sono i suoi aderenti. Filippo II, che Re della Spagna forse in cuor suo adorava Tiberio, avrebbe verosimilmente congiurato contro di lui se fosse stato Seiano.

Il Macchiavelli inoltre non è espressamente *immorale*, come uno scrittore sistematico, ma come uno di quegli uomini del gentilesimo, a cui, potendo in essi un grande orgoglio scevro di ogni religione, l'ingiustizia non pareva essere in ogni azione, che non procedente da debolezza d'animo fosse grande per qualche verso. Egli non odia che la mediocrità del vizio, non il vizio intero; e quando un' opera viene da qualche forza non ordinaria di facoltà intellettuale, è abbastanza buona per essere da lui commendata. Così (Lib. I, Cap. XXVII) egli non trova altro a censurare in Giovampagolo Baglioni, che il non avere congiunto all'incesto e al parricidio la proditoria uccisione di Giulio II; che se si fosse maculato di questo delitto, ei manifesta assai, che lo scuserebbe quasi di tutto

il resto. Perchè mai l'odioso duca Valentino trovò grazia agli occhi suoi? Perchè questi non era mica uno di que' volgari tirannelli, che seguono le vie di mezzo, e di cui tutti i tempi sono pieni; ma il più perfetto scellerato che mai vivesse. Ciò basta perchè lo colmi di elogi, e lo scelga a modello del suo *Principe*. Pare che egli tenga la vita morale dell' uomo, come un' opera d'arte, in cui tutto è degno di onore, che non è punto mediocre.

Il Macchiavelli poi non parlò più forte contro la milizia mercenaria di quello che l'Ariosto nella Giunta, C. II, St. XLI, segg., ove l'appella

« La mercenaria mal fida canaglia. »

Bella eziandio è la descrizione che fa l'Ariosto, C. II, Giunta, dei tormenti del tiranno. Ella è comparabile a quelle di Cicerone e dell'Alfieri. L'idea di supporre che il sospetto che travaglia in vita l'animo del tiranno è sì acerbo, che in comparazione di esso nulla sono i tormenti d'inferno, sì che il despota gittato in questi dopo morte trova in tal cangiamento refrigerio invece di punizione; onde la divina giustizia è costretta, per castigarlo, non a interrompere, ma a continuare lo stato della sua vita, è un concetto fierissimo pieno di filosofia poetica, e degno al tutto dell'Alighieri.

E qui io debbo osservare che il Macchiavelli è l'intelletto più profondo del Cinquecento; come l'Ariosto ne è la fantasia più poetica e fervida, Michelangelo l'ingegno più vasto e sublime, Raffaello lo spirito più bello e perfetto, e il Tasso l'anima più nobile e generosa.

La concisione da ultimo dello stile del Macchiavelli è nella natura del suo concetto, e ne fluisce linda e spontanea, senza che abbia il menomo sapore di quella studiata brevità, in cui per molto artifizio altri scrittori pregiatissimi operano di restringere i loro pensieri. Imperocchè se ben si guarda, per non parlare che degli Italici, ai principali scrittori che sono in fama di breviloquenza, come il Villani, il Compagni, il Davanzati, si scorgerà alla formola recisa dei loro costrutti, che essi prima di mettere in carta le cose pensate, sceglieano, non senza fatica, quantunque con esquisito gusto, le parole, i modi più corti per esprimerle; e ciò fatto scrivevano, usando in seguito, prima di darli alla luce, la minuta opera di reiterata lima. La qual cosa non si ravvisa nelle opere del Segretario; che anzi elle hanno una disciolatura, una scorrevolezza, una semplicità, che tiene di negligenza, e che fa segno come quel celeberrimo intel-

letto concependo ad una le cose e le parole, le risegnasse alle carte ed a' posteri in quel medesimo abito, che elle dal bel primo aveano in lui rivestito. Onde ne avviene che la sua elocuzione, quantunque breve, non è riposta nello smozzicamento de' periodi, e ha sempre quella certa ampiezza e quel giro che è proprio della lingua italiana. Non è immune, è vero, da certe trascuratezze, ma ha in fine quell'impareggiabile evidenza che deriva dall'intima lega de' concetti colle espressioni, la quale evidenza non è punto conseguibile a pari segno da chi vuol essere conciso per istudio e per arte. Dal che conseguita che lo stile del Macchiavelli è uno de' più incomparabili, e il suo ingegno de' più privilegiati; quello, perchè le sue grandi perfezioni vengono dalla sola natura dello sciente, e i suoi difetti dalla sola mancanza d'arte nel medesimo: questo, perchè il riuscire senz'arte per alcune peregrine qualità sommo scrittore a dispetto della negligenza, è un esempio non imitabile ed un prodigio, in cui il Macchiavelli può trovare pochi compagni.

DELL'USO PROMISCUO

CHE DANTE, L'ARIOSTO ED ALTRI POETI ITALICI

FECERO DELLE VERITÀ CRISTIANE

E DELLE FINZIONI MITOLOGICHE.

Il Ginguené vuol trovare un segno d'incredulità nell' uso promiscuo che Dante, l'Ariosto e altri poeti italici fanno delle verità cristiane e delle finzioni mitologiche. Questa confusione, a parer mio, non è l'effetto di un meditato sistema, ma sì bene un abuso dell'immaginazione; perchè infatti essendo questa la prima scorta del poeta, è troppo facile ch'egli mal sappia astenersi dal tirare partito di tutte le immagini che gli si appresentano, e a cui si trova per diversi rispetti abituato, quando elle comechè disparatissime in ordine al vero si accomunano in ordine alla bellezza poetica. La qual esplicazione è l'unica che si adagi col carattere di essi poeti manifestatoci e dal complesso della loro vita e da quello dei loro scritti. Perchè senza parlare di Dante, che troppo è assurdo il voler segnare colle note d' incredulo, si vede nell'Ariosto medesimo, a leggerlo attentamente nell'uso stesso che fa

della falsa e della vera credenza, ch'egli pone assai divario tra l'una e l'altra.

Il Poliziano, l'Ariosto e il Tasso sono i tre perfezionatori dell'ottava italiana. Il primo, le diede la grazia, l'eleganza e la gentilezza; il secondo, la varietà, la naturalezza, la copia, il brio e la forza; il terzo, la graviloquenza e la maestà.

L'ARIOSTO E LA CASA D'ESTE.

Pare che l'Ariosto (nel C. XLIV o XLV) peritandosi degl'immeritati elogi che avea largamente tributati alla Casa d'Este nel corso del suo poema, volesse infine modificarli e temperarne il valore, notando qual sia quello che si dee fare delle laudi fatte ai grandi dai poeti, e come elle sieno sempre poco fondate sul vero. La maniera con cui egli maneggia questa specie di ritrattazione, è sommamente notevole pel rispetto poetico e pel morale: perchè sotto il primo è uno squarcio di fina satira; in cui il poeta sempre coerente al suo costume, come si burla di tutto anche in mezzo al parlare più serio, così mostrasi infine burlatore della medesima Casa d'Este: e sotto il secondo può assolvere almeno in parte il poeta della taccia di vile adulatore.

IL CAMPANELLA.

Tommaso Campanella osserva che per essere valoroso in qualunque ramo delle lettere o delle belle arti, è d'uopo aver sortito dalla natura un ingegno appropriato, il quale è di tanto momento, che chi l'ha, gli è forse impossibile il non usarne; come avvenne ad Ovidio, il quale tanto era a far versi inclinato, che, come dice di sè egli stesso: *Quidquid tentabam dicere versus erat;* e chi non l'ha, invano si argomenterebbe di supplirvi con qualunque opera d'arte. Ma per ben giudicare delle opere altrui, non è sempre d'uopo saperle comporre; chè anco senza scintilla di estro poetico si può ottimamente giudicare della poesia. « Alios vero, « nec unum epigramma in uno anno, quamvis artem calleant, « probe componere posse, cum tamen de carminibus non indocte « iudicent » (Poet., Cap. VI, Art. 2).

Ad esempio della qual cosa si può citare il Gravina, che nella sua *Ragione poetica* siede nel primo seggio tra i critici italiani, mentre nelle sue tragedie non ha pur sentore di poesia. E lo stesso

dicasi del Salvini, che è spesso sì buon giudice de' poeti, ma infelicissimo loro traduttore. Se non che chi è totalmente sprovveduto di estro, non fallirà mai per avventura nel portar giudicio delle opere eccellenti, ma sì bene nel fare stima di quelle mediocri, in cui tutto il difettoso riducesi alla mancanza di vere e native bellezze; come avvenne allo stesso Gravina, che, dopo aver debitamente commendati i sommi poeti, lor pose a fianco il Trissino, e non seppe sentire che in quest'opera, dove il solo pregio è la regolarità, mancano tutte quelle qualità positive, che costituiscono la vera poesia.

« Noi siamo verso tutto il mondo » osserva Campanella (POET., Cap. VIII, Art. 9) « in quella relazione, che gli animali verso di noi. »

Il Campanella dice (*Ib.*) che niuno pareggiò il Bojardo e l'Ariosto nelle favole, e che il Tasso vi è freddo. Non pare che al Calabrese filosofo molto arridesse l'opera di Torquato; poichè, mentre commenda spesso l' Ariosto e Dante e gli altri grandi poeti, raramente parla del Tasso, e con censure anzi che con elogi (1). L'immensa varietà dell'Ariosto e la sublimità di Dante vanno forse più a sangue di un ingegno vasto e immaginoso, che la patetica serietà e il bell'ordine di Torquato. Quanto a quello che dice del Tasso nell'uso delle favole, non mi pare che abbia tutto il torto; poichè, quantunque le favole del Tasso sieno per alcuni lati mirabili, elle sono però alquanto in dissonanza col genere del suo poema, che essendo tutto serio e ordinato, si acconcia molto meno con finzioni strane e romanzesche di quello che l'Orlando accomodato per natura a sì fatti ornamenti. Onde quello che nell'Ariosto, atteso la generale indole del poema e l' inimitabile vivacità del racconto, rapisce, nel quadro armonico e serio del Tasso e sulla sua bocca eloquente, ma molto meno dolce ed amabile, può parere anzi freddo e ricercato che no.

« Fabulas graecas omittendas censeo, et de his quae in christia« nismo acciderint, loquendum » (*Ib.*). E così pure la pensava il Bossuet.

Il Campanella (*Ib.*) fa menzione di poeti spagnuoli in genere, e di alcuni nominatamente, e ne fa un'agra censura. Dice che

(1) *Ib.* lo chiama *Simius et non homo*, perchè avendo per le mani un'azione cristiana, fece ritratto dei poeti gentili anzi che della Bibbia. La censura è troppo acerba ed ingiusta; contuttochè sia d'uopo confessare che il Tasso non s'alzò a tutta l'altezza che pare richiedersi dal suo argomento.

non sanno altro che copiar in tutto gli Italiani; che avendo per le mani nelle vicende di America delle meraviglie, non san cavarne partito; che non sanno imitar l'Ulissea, ecc.

Il Campanella (*Ib.*) vuole, che il poeta epico non canti che le guerre giuste per non farsi lodatore della più solenne ingiustizia. Qual retore gentile pensò a tanto? Che motto fa di questo Aristotele? La *morale poetica* è un dono del Cristianesimo: questa beneficente religione allargò i confini della morale, e la introdusse per tutto; laddove nella gentilità la sua sfera era ben limitata; e prova che le lettere e le arti, e tutto quello che abbella la vita ne avessero fatto un pieno divorzio.

Il Campanella, dopo aver lineato il mondo morale vario ed ampio che il poeta epico dee introdurre ne' suoi caratteri, conchiude: « Nondum tam clarum vidimus poema. Quoniam non naturam, « sed casum poetae imitantur et suos antecessores » (*Ib.*).

Vuole il Campanella (*Ib.*, Art. 11) che, come nelle tragedie domina la virtù, così nelle commedie siano signoreggianti gli eventi della fortuna. « Nec quae per virtutem comparentur sunt come« diae materia, sed quae fortuna. Illa potius epopeiae conveniunt. « Nam Odyssea comica est, sicut Ilias tragica. Romani, dum po« pularis status polluit comedia, cum principatus Caesarum, tra« gedia usi sunt. » Nè per fortuna qui si dee intendere il Destino e la Provvidenza strumenti epici e tragici; ma la successione sorprendente degli eventi senza intima connessione tra loro, e considerata a modo de' rozzi senza salire all'azione di un ordinatore sovrano. Per lo che si vede, come il Campanella avesse assai bene colto nel segno quanto alla natura della commedia; la quale, come nota lo Schlegel, operando per mezzo del ridicolo, dee escludere il lato serio delle cose e bandire l'opera della riflessione. « Co« media exemplum fortunae est » (CAMPAN., *Ib.*).

« Vera nobilitas virtuosis actionibus, non maiorum titulis se « ornabit » (*Ib.*).

« Sicuti epopeia politicam, sic comedia aeconomicam docet » (*Ib.*).

Campanella vuole che la catastrofe tragica principale della tragedia si metta sotto gli occhi dello spettatore: « Aliae mortes per narrationem intermiscentur, sed principalis palam fiat (POET., Cap. VIII, Art. 10).

Il Coro, dice Campanella « est quasi vox communis » (*Ib.*), e dee tenere un po' di profetico, come l'organo della morale religiosa sollevata dall'entusiasmo.

Quantunque il Campanella dia per la tragedia delle regole assai conformi ai ceppi del classicismo, tuttavia egli è lontano dalla servilità di questo sistema: egli fonda i suoi precetti sulla norma delle tragedie greche, le sole veramente belle che si avessero ai tempi suoi; ma quasi prevedendo profeticamente che nel suo stesso secolo la poesia drammatica si sarebbe rinnovata in forme molto più estese, nota che « aliis modis fieri solet tragedia, et « aliis exordiis, et mediis, et finibus » (*Ib.*), e parla con elogio della tragedia di Cristo, dove le arbitrarie regole di Aristotele sono quasi tutte trasgredite.

Dante è l'idolo del Campanella. Egli chiama la Divina Commedia « poeta tam admirabile, quo nullum melius adhuc in mundo vidimus » (Poet., Cap. VIII, Append.)

La Divina Commedia « est exemplar totius universitatis ho« minum; quorum gratia cum omnes res sint, de omnibus tractat « rebus. Et principium, medium et finem cunctorum hominum « docet, poenas et proemia singulis virtutibus et actionibus con« venientes: iniquos damnat: bonos laudat: religionem roborat: « secreta naturae pandit. Tantaque varietate, ac unitate simul « constat, ut nihil melius audiri posset, neque admirabilius. « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (*Ib.*). »

Il Campanella avvisò l'universalità di questo *poema sacro ed universale*, e come gli elementi di tutti i generi vi sieno contenuti: « Arbitror legislaturae, et philosophiae physicae, et moralis, « et mathematicae et politicae poemata ita in hoc uno conflata « esse, ut nonnisi unum esse videatur. Habes in eo comedias, « satyras, tragedias, elegias, epitaphia, elocutionis proprietates, « utilitates, figurationes, mutationes, fluentes quasi natura, non « arte compactas. Sed plebecula, et grammatici insulsi, qui voca« bulis afficiuntur delicatis, non vere significantibus quod oportet, « fastidiunt Dantem: qui ut ante oculos ponet scientias, et rerum « veritates in personis variis eas exprimit vocibus tam vivis, ut « res potius quam voces, ipsae voces videantur (*Ib.*). » Non credo che prima del Gravina e di Gasparo Gozzi siavi chi abbia apprezzato il valore di Dante così bene come il Campanella.

La tragicommedia, come nota il Campanella, è un'invenzione de'moderni; e quantunque, dic'egli, Aristotele non ne faccia parola, non convien credere come pare agli *indotti Aristotelici* ch'ella sia un componimento difettoso; perchè « cum in natura rerum « contingat, ut quis perillustris ex summis malis et interitu ad felicitatem

maximam insperatam migret, utique exemplum mixtum potest fieri praesentarique » (*Ib.*, Art. 12). Si vede da ciò che sotto il nome di tragicommedia il Campanella intese una tragedia d'esito felice; comunque sia, appare da questo passo, come da molti altri, che egli conobbe l'importanza di non restringere più l'arte di quello che lo sia la natura, al che si riduce tutto il buono del romanticismo.

Dà quivi a esempio di una tragicommedia il libro di Giobbe, scritto da Mosè per consolare gli Ebrei cattivi in Egitto. (Il Bossuet, se ben mi sovvieue, vuole che il libro di Giobbe sia stato scritto da Mosè nel deserto per consolarvi gli Ebrei dagli incomodi del loro lungo viaggio).

« Puto etiam plurima posse genera poematum inveniri, qualia « erant Romauis, Atellanae, Prestanae; et Petrarcha ballatas « adiuuxit, et alii alia. Quod laudabile est, dum imitatio, lepor, « et argutia, et documentum mirificum habent. Alioquin esset « formam in materiam non suam introducere (*Ib.*). » Si vede quivi un critico così giudizioso come liberale.

Ib. nell' Art. 11, il Campanella s'iunalza sino al concetto del poema universale nella bella descrizione che fa di quello di Dante. Egli fu forse il primo a far fare questo progresso alla critica.

Ib. dalle parole: « Nos autem in canticis mundum esse co- « mediam, ecc. » sino al fine dell' articolo dà un' idea molto sublime e un' immagine molto poetica dell'Universo.

Il Campanella (Poet., Cap. VIII, Art. 4) vede in un nuovo aspetto le metamorfosi di Ovidio, chiamandole un *favoloso poema della natura delle cose*, e trovandovi espresse sotto il velo delle mitiche trasformazioni molte verità fisiche e morali. Infatti questo poema è una storia della natura delle cose come venne favoleggiata dagli antichi, la fantasia de' quali trasforma il mondo reale in un mondo ideale corrispondente; a quel modo che l'opera di Lucrezio è una storia della natura delle cose secondo le spiegazioni di alcuni filosofi. I fenomeni della natura sono tradotti da Ovidio in immagini brillanti e ideali: da Lucrezio in idee generali e filosofiche.

Il Campanella (*Ib.*) dà licenza all'uopo d'inventare nuovi vocaboli, o di prenderli da un'altra lingua; ma quanto per questa seconda opera egli vuole che si attinga soltanto da un idioma *prossimo*, che parmi a dire affine di natura. In prova di ciò egli segna agli Italiaui il latino, e a'Latini il greco, come i fonti di ampliar la favella. Giudiziosa molto mi sembra questa regola; e credo che con essa si debba temperare quanto esso Campanella dice con

alquanto d'ira filosofica nel principio della sua grammatica sul conio di nuove voci.

Il Campanella (*Ib.*) desidera che alcuno canti la fisica da uomo religioso, come Lucrezio la cantò da empio: il Polignac ha in parte eseguito questo bel piano.

« Hucusque versibus mensura latina compactis nemo ausus est « uti, quod fecimus nos in canticis nostris, quo aliis praeberemus « ansam meliora faciendi » (*Ib*). Sembra da ciò che Campanella abbia composti dei versi italiani col metro latino; nel che certo a'suoi tempi non era stato preceduto da alcuno.

Il Campanella nota (*Ib.*, Art. 5) che « habet eglogam sem- « per allegoriam; quoniam pastores populorum sunt principes, « ut ait Homerus ». Onde aggiunge: « Vituperabis eos qui « seipsos pascunt, et non gregem » e dà altri begli avvisi per fare del leggiadro carme buccolico un componimento non adulatorio, ma morale.

« Videntur proprium finem poetae moderni nescire, et solum graecos imitari, sicuti caeci a caecis ducibus tracti » (*Ib.*). Allude il Campanella al deviamento della moderna poesia dall'alto suo fine, di che ha altrove parlato.

Verso il fine dell'Art. 6, Campanella torna nelle stesse querele: « Doleo quod poetas », etc.

Il Campanella nota a proposito del poema buccolico (*Ib.*, Art. 6) come vi possano entro far buona figura il dar anima, colloquii, affetti alle piante; egli pare aver presentito Linneo o Darwin. Fa inoltre un'osservazione che io credo vera, e che fa prova della sua molto intelligenza poetica: « Credo hanc poesiam nondum « perfectam esse: Virgilius enim secutus Hesiodum, dilatavit solum « poema, non sublimavit ».

« Plantae animalia sunt immobilia, animalia vero plantae mo- « biles; quapropter translationes et comparationes mirificae inter « ista fiunt » (*Ib.*).

Veggasi in questo squarcio come bene il Campanella descriva l'indole di alcuni grandi poeti quanto all'appropriata pittura de' caratteri, e come mostri di averli studiati profondamente:

« Dantes videtur omnes poetas in hac ornamenti proprietate « superasse. Ariostus est ei proximus inter vulgares. Inter Latinos « ad vivum Catullus vocibus aptissimis prae oculis ponit quidquid « dicit, praesertim amores. Virgilius autem gravius omnia tractat: « nec gesticulationes, sed gestus in re, et sermone imitantur »

(Cap. VII, Art. 8). Si noti sopratutto quest'ultimo tratto: esso mi par racchiuder un cenno importante.

Campanella allega nella sua pratica, e segue non solo gli esemplari moderni di letteratura oltre gli antichi; ma perfino le poesie bibliche, in cui dimostra avere molto studiato. Degno di osservazione è questo pregio della sua poetica. Si dee assolvere l'epicureo Orazio di non aver fatto parola su cose che ignorava; ma come ne assolveremo il cristiano e severo Boileau?

Il Campanella, nell' Art. 1 del Cap. VIII, mostra partitamente come nella Bibbia si trovano esemplari di tutti i generi di poesia, e in poche pagine piene di succo ne dà un'idea della poetica biblica non meno chiara e ampia di quello che abbia in seguito fatto il celebre Dowth.

Il Campanella ammette un genere di drammi, che abbracciano un'azione molto lunga; e non dà altri limiti alla durazione delle opere teatrali, che quelli che si richieggono alla loro rappresentazione: « Comedia, et tragedia... actionem repraesentant, quam « in unius diei spectaculo agi possit. Quod si in plures dies, « actiones se conseguentes plures erunt, ut tragedia passionis « Christi, quae tribus in diebus agitur » (Poet., Cap. VII, Art. 6).

Il Campanella ferma con una bella sentenza qual essere debba la misura del poema: « Poemata physica, et moralia, et heroica... « cum sint praecipua exempla doctrinae, et vitae humanae exemplaris virtutem non breviabunt, aut truncabunt paucitate; neque « dispergent granditate » *(Ib.)*. Non si poteva dir meglio: or si compari a questa vera saggezza di precettore la pedantesca puerilità di quelli che vollero coll'orologio, o col lunario alla mano determinare la durata dell'azione poetica. E qui subito appresso dà il Campanella una sapientissima ragione di quel suo canone: « Sicuti neque iocunda est pulchritudo pigmei, neque gigantis, « sed mediocris hominis, ita et poematis. Nos enim omnia nobis « mensuramus. »

« Superat omnia humana Columbi facinus » (*Ib.*, Cap. VII, Art. 2), e perciò, come dice Campanella, è epico grandemente.

L'astrologia del Campanella non è superstiziosa; ella è fisica, e il filosofo calabrese l'ammette come un risultato razionale della fisica natura delle cose. « Stellas per accidens, disponendo vide- « licet corpus, mores, et potentias naturales largiri, clarum est. » (Poet., Cap. VI, Art. 3).

« Poesis est flos scientiarum » (*Ib.*, Art. 4). Ben detto per si-

gnificare che la poesia, come parte della letteratura è l'espressione più bella della scienza, della quale esser dee un fiorilegio.

Campanella dà il primato a Dante in poesia su tutti gli antichi, e i moderni autori; e ne dà questa bella ragione: « Dantes « videtur omnes excessisse quoniam naturam secutus, nonpoetas, « et poetas superavit » *(Ib.)*.

Campanella (*Ib.*, Art. 3), stabilisce, che « oportet poetam esse « virum optimum. » Questo bel precetto spettava unicamente alla poetica cristiana. « Amet (poeta), soggiunge: plus totum « quam partem; ergo plus genus humanum, quam regnum unum, « plus regnum quam civitatem, et plus patriam quam seipsum, « qui est particula illius. » Non è questa la bella sentenza del Fénélon?

Campanella è uno di quei filosofi che oggi pochi conoscono, e più pochi ancora leggono, ma le cui opere nondimeno meriterebbero ben altra sorte almeno presso quegli Italiani, che sono sì vaghi di studiare gli scritti altrui, e dimenticano sovente i proprii. E' certo in materia sovratutto di scienza non vi dee essere partimento di nazione e nazione; la verità è una, e fa d'uopo cercarla ove la Provvidenza la fa nascere; e sarebbe uno stolto orgoglio nazionale il dispettare in fatto di cognizione i trovati e le ricerche degli stranieri. Tuttavia non vuolsi dire al tutto lo stesso della filosofia come delle altre discipline; perchè quella è talmente unita col sentimento e sì affine alle lettere e alle arti, che è forse lecito il cercarvi fino a un certo grado il relativo, come in queste; talchè ogni nazione come può avere una letteratura sua propria, così può ancora adoperarsi sino ad un segno per dare un color proprio alle sue investigazioni filosofiche. E così facendo verrassi quindi ad ottenere l'intento della natura, la quale ben sapendo che gli obbietti razionali sono poligoni, cioè hanno molti lati, alla cui scoperta e dichiarazione una sola mente non potrebbe studiare, ha provveduto che ogni nazione guidata dalla tempra sua propria nel modo di sentire, secondo essa si applichi ai grandi studi della sapienza, onde in fine riunendo tante parti sparse, elaborate da diverse classi di operatori, si abbia un sistema intero e perfetto. Egli è dunque bene che il filosofo di ogni gente sia cosmopolita, e giovi sè stesso cogli acquisti di tutto il genere umano; non però tanto che si scordi di essere nazionale. Quando adunque egli avrà nella sua patria delle menti pensatrici, di quelle menti nuove e peregrine, che anco coi loro

errori giovano a chi vi medita sopra, egli non dovrà dimenticarle per abbandonarsi interamente agli strani. Campanella è una di queste menti. Libero e indipendente più del Patrizi, e del Telesio, nuovo e ardito come il Cardano ed il Bruno, e intitolando com'essi la sua opera con quelle parole degne del filosofo, *iuxta propria dogmata*, ma più metodico, più ponderato, più chiaro e meno fantastico, egli è forse quegli che è degno più di ogni altro di essere chiamato l'Aristotele dell'Italia, come il Vico ne è il Verulamio e il Platone. Il Degerando gli ha reso la debita giustizia quanto alla bontà del suo metodo; perchè infatti il Campanella è il primo de' filosofi moderni che abbia introdotta nelle cose razionali la guida della osservazione, che dietro ad essa abbia fatte delle scoperte di non poco momento, che abbia restituita a' sensi la parte che loro si dee nell'origine delle umane cognizioni, non come gli scolastici dietro l'autorità dello Stagirita, ma appresso ai dettami del suo ingegno e della natura. Ma i meriti dell'illustre Calabrese qui non finiscono; chè in tutte le parti della filosofia egli ha delle nuove e peregrine vedute, le quali se note fossero, torrebbero a molti degli autori più moderni l'onore di molti ritrovamenti.

Chi, per esempio, crederebbe che la libera e ampia maniera di investigare le materie letterarie e le leggi della estetica, che la scossa del giogo servile che pesava in ciò da molto tempo sui migliori intelletti, onde si vantano i moderni abbiano avuti i loro primi cenni nelle opere del Campanella? E pure il Campanella si è il primo dopo Aristotele che abbia scritto una poetica indipendente dalle leggi della consuetudine; il primo che abbia fondati i canoni delle lettere non solo su Omero, su Virgilio, su Sofocle, ma su Dante e sull'Ariosto, e su quei primi drammatici dell'Europa, che comunque oscuri, hanno il gran merito di avere i primi ideato quella portentosa specie di dramma, che ricevette quindi il suo progresso e la sua perfezione dai poeti spagnuoli e da Shakspeare.

IL SEICENTO — MARINI E REDI.

Sarà sempre un oggetto di rincrescimento per gli Italiani quel Seicento, in cui tanti ingegni forti e brillanti si perdettero miseramente in un gusto falso e detestabile, e non lasciarono altro alla posterità che la congettura di quello che avrebbero potuto fare. Quel Marini, per esempio, di cui ora non si conoscerebbe altro che

il nome, se non fosse che l'oscenità di alcuni suoi versi procaccia loro ancora alcuni lettori, avrebbe potuto essere un poeta altissimo se in vece di andar a scuola di un'arte prava fossesi fatto imitatore della natura e dei grandi scrittori che l'avevano preceduto. Questo secolo sembra più felice nella prosa che nella poesia. Egli è in quella insignito di tre illustri nomi, ciascuno de'quali ha realmente contribuito ai progressi della prosa italica, e le ha aggiunte alcune nuove bellezze. Non parlo del Redi; scrittore riputatissimo per la purità delle voci, la profonda cognizione della lingua, il libero e savio modo di adoperarla, e per l'unione ch'ei fece delle lettere colle scienze, preparando alla lingua molti vocaboli coniati sui buoni modelli e necessari nelle discipline naturali. Ma il Redi, quantunque sempre naturale, e grave e alieno dai vizi del suo secolo, ha un non so che di austerità scientifica nella forma complessiva del suo stile, e non rende punto immagine di quell'incanto che l'idioma italiano ha in bocca de'suoi grandi scrittori.

IL SEGNERI.

Il Segneri, che fra tanti predicatori italiani è pure il solo di cui possiamo vantarci con ragione, e che si possa paragonare per molte parti ai grandi oratori francesi, il Segneri avea certamente ricevuta dalla natura le qualità che si richieggono per l'alta eloquenza. Egli è il primo prosatore Italiano dopo il Boccaccio e il Guicciardini; egli è il solo dei nostri eloquenti che abbia uno stile, comecchè spesso macchiato dalle ampollosità del secolo suo, tuttavia magnifico, concitato, pieno di nuovi nervi e di vivo colore, e che sia unito a dei pensieri, spesso pure viziosi, ma in generale spontanei ed eloquenti. Il Bandiera che volle rifare il latino a questo scrittore sì segnalato su una falsa imitazione del Boccaccio, oltre al peccare nell'esecuzione, peccò altresì nel suo concetto; poichè questo suppone che tutte le forme della prosa italica si riducano a quelle del Boccaccio, e quivi sieno esausti i tesori di una lingua che uguaglia forse la latina ed emula la greca. Egli è questo lo stessò che il volere, a cagion d'esempio, rifare l'elocuzione di Demostene su quella di Erodoto e di Senofonte, ovvero lo stile di Sallustio e di Livio su quello di Cesare o di Cicerone.

BARTOLI.

Non vi ha forse scrittore alcuno che siasi mostrato più dotto nella lingua del Trecento, e più maestro nel valersene in un modo vario, spedito e peregrino che Daniello Bartoli; il quale sicuramente non avrebbe lasciato alcuno sopra di sè tra i nostri prosatori, se avesse saputo premunirsi contro le contagioni de' tempi. Qual perizia nei modi nativi della nostra lingua! Qual fecondità nel saper tutto esprimere, anche le cose più minute e difficili con precisione e leggiadria! Quale disinvoltura nel maneggio della lingua, e qual arte di saper rendere ogni nuova idea con antiche forme senza urtare coll'uso moderno, e sènz'ombra di affettazione! Ma se lo stile di Daniello Bartoli è una continua meraviglia, l'affettazione, la leziosità, la leggerezza, il falso brio de' suoi pensieri disgusta il lettore, che in mezzo a tanta ricchezza di elocuzione non vede altro che abuso dello spirito, e non trova fiore di quel pensiero naturale, di quel colore spontaneo che dà vita al discorso. Ciò non di meno quando gli alunni della lingua saranno premuniti contro questi difetti dello stile e del pensiero, essi studieranno in Daniello Bartoli, e vi troveranno meglio che in ogni altro autore quella fecondità, quell'attitudine nativa delle lingue, per ignoranza della quale molti si danno all'innovazione; poichè non vi ha scrittura più appropriata a mostrare quanto possa la lingua del Trecento in chi a fondo la possegga, delle opere varie di Daniello Bartoli; e invano si crederebbe di saper profondo nella favella italica chi non l'abbia diligentemente studiata.

IL DAVANZATI.

Se il Bartoli fa maravigliare, perchè non ostante i difetti che prese dal suo secolo potè alzarsi tant'alto, e possedere una qualità che niuno a pari grado divide con esso, il Davanzati sorprende, per avere saputo fra la stessa corruzione de' suoi contemporanei, non solo esserne al tutto immune, ma cader quasi nell'eccesso contrario di una semplicità bassa ed agreste. La lingua italiana, come la greca e la latina, è, tra le sue altre bellezze, capace pure di quell'atticismo, di quella urbanità, di quel fiore di schietta eleganza che veggiamo essere stata tanto cara agli antichi. Ora, come

il Segneri diede allo stile l'energia e la magnificenza, il Bartoli un'inesauribile fecondità ed un'ornata eleganza; così il Davanzati diede allo stile italiano quella leggiadra breviloquenza, quel conciso nerbo, quegli spiriti, di cui bene spesso i Trecentisti dànno esempio, comechè gretto ed incolto. Così non avess'egli seminate le severe carte della storia de' vocaboli e de' gerghi plebei! Ma comechè abbiamo a dolersene, comprendiamo tuttavia come il Davanzati amasse tutti questi diri nativi e proverbiali del popolo; come ci trovasse un non so che di attico, di espressivo, di schietto in questo idioma popolare dei Fiorentini; poichè conviene confessare che esso è una delle meraviglie dell'idioma italiano. Il Davanzati errò soltanto nell'applicare tutti questi modi volgari a dei soggetti nobilissimi. La scelta poi ch'egli fece della storia di Tacito per la sua traduzione fu infelicissima, poichè ci convoniva ben altra tempra di lingua e d'ingegno per voltare il più profondo degli storici: Sallustio, amatore degli antichi vocaboli, e i cui pensieri non si stendono al di là della sfera del buon senso, sarebbe stato molto più acconcio alla bisogna e alle attitudini del Davanzati.

GRAVINA.

Il Gravina avea un grande ingegno filosofico, onde si mostra eccellente quanto alle ricerche letterarie nelle speculative ragioni della poesia e nelle estetiche ricerche sovra l'uso, e il fine di questo uso del pensiero. Egli colse assai bene il fine della poesia, e i mezzi di cui si adopera. Ma quanto alla parte puramente letteraria, i suoi giudizi non sono di tal peso. Egli avea un gusto purissimo che rispondeva al suo gran senno; ma il buon gusto senza favilla d'ingegno poetico è una pura qualità negativa. Il critico non dee essere poeta, ma aver alquanto di quel fuoco divino che anima l'estro del poeta e gl'infonde un sovrumano entusiasmo; altrimenti egli non si accorgerà dell'assenza di questo fuoco, e ricercherà nelle opere di letteratura solamente l'assenza dei difetti. Questo è quello che ha luogo nella critica letteraria del Gravina, come attestano le sue tragedie di cui gloriavasi, quasi fossero degne del teatro greco e rendessero immagine della aurea semplicità di Sofocle e di Euripide; non avvisando che la semplicità nuda ed esangue della prosa, è ben altra cosa della semplicità ornata e viva della poesia. Per lo medesimo motivo

egli ammira le bellezze negative dell'*Italia liberata*, e non sa darsi pace, come a questa sua ammirazione pel poema del Trissino, che sembra perfin anteporre a quello del Tasso, l'opinione universale si opponga. Egli era da compatire, non avendo quel fuoco di fantasia, che non solo si ricerca nel poeta per produrre le meraviglie poetiche, ma in qualche grado eziandio nel lettore per sentirne il bisogno quando mancano, e goderne appieno quando le trova.

IL CESARI.

L'Abate Antonio Cesari, checchè si dica, sarà pure considerato dal consenso equo de' posteri come il primo maestro di lingua di questo secolo, e forse ancora posto innanzi a quelli dei secoli precedenti, come quegli che, non inferiore ad alcuno nello studio materiale della lingua, espose nella guisa più soda ed evidente quali siano i fondamenti, quale l'indole, quali gli ordini dell'italico idioma. E quantunque per l'opera generale dello stile molti scrittori gli vadano innanzi, il grande studio da lui fatto e il suo gusto finissimo gli dànno il diritto di precellere in tutte le qualità di un ottimo maestro, le quali consistono più nel perfetto insegnare che nel perfetto eseguire. Onde esso merita a preferenza di altri scrittori di essere in mano de' giovani pe' quali alcune picciole esagerazioni di purezza ponno essere utili anzi che perniciose (essendo quasi impossibile nel trattato rettorico di tal materia tenere precisamente la giusta via, o almeno con precise parole determinarle), ed è sovratutto di sommo rilievo, che non da filologiche e generali teorie, ma da un metodo poetico e ben fondato sieno guidati nei loro tenui studi. E importa pure sommamente che le prime immagini di lingua che s'imprimono ne' loro cervelli sieno tutte auree e perfettamente sceverate di ogni metallo meno prezioso per sè stesso, non essendo ancor essi forniti di quel fino giudicio che, secondo la natura delle cose, de' pensieri, del come, del quando e di altre circostanze, e a norma del vero bello, insegna a cangiar in oro lo stesso argento col comporlo in ottima lega e farne buon uso.

CASTIGLIONE BALDASSARE.

Nelle Scritture in cui pel poco rilievo del subbietto è necessaria leggiadria e peculiare bellezza di lingua a renderle gradite, l'indole toscana dee farsi particolarmente sentire. La mancanza di questo è il principale e forse unico difetto dello stile del Cortigiano; nel quale non basta la dolcezza, la proprietà, l'eleganza, l'artificio squisito nel maneggio generale dello stile per ingenerare diletto nel lettore; perchè, non ostante questi pregi, si sente pure che manca un non so che alla compita bellezza; e questo non so che è un uso maggiore degli eletti modi toscani, cioè di quei modi nativi e peregrini che dànno vita e colore alla parte comune della favella. Nè si creda che per questi modi noi intendiamo proverbi, idiotismi, voci basse o disusate del volgar fiorentino; ma quello che vi ha di illustre in questo dialetto, e che pure vi è proprio; quell'attitudine, per così dire, fiorentina de' costrutti e de' numeri, che meglio si può sentire che non descrivere. E chi voglia asseguire il nostro concetto, paragoni il libro del Castiglione col Galateo del Casa, colle lettere e l'Apologia del Caro, co' varii scritti del Lasca, del Doni e del Firenzuola; e vedrà come, in fatto di bellezza e di eleganza, l'oro della Toscana non può trovare compenso nell'argento della comune.

DELLA LIBERTÀ

E INDIPENDENZA IN FATTO DI LINGUA.

Il signor Giambattista Marzari, in un suo opuscolo *Sulla lingua e sul Cesari* parlando di quelli ch'ei chiama *liberi e innovatori scrittori*, e io chiamerei piuttosto *scrittorelli licenziosi e corruttori*, sostiene che non sono le innovazioni di questi, « ma si la possanza de' conquistatori soltanto, che cangiò, o distrusse le lin« gue delle nazioni, o dei re; fenomeno che mi sembra maravi« glioso, ecc. » e così prova la prima parte di tal sentenza, cioè che le innovazioni degli scrittori non possono sovvertire le favelle: ciò, dic' egli, « avviene perchè i primi con tutte le modernità del « bisogno, o del capriccio, rispettano sempre l'alfabeto e le sillabe « non meno che il carattere grammaticale delle lingue; elementi

« tutti che rimangono in conseguenza illesi dalle loro libere penne. « Ora costituendo essi per quello ch'io estimo l'essenza loro, così « rimane con essi immacolato quel carattere, che le annunzia, « le conserva e le distingue ». E così aggiunge in nota: « Conser- « vato, che sia il genio grammaticale delle lingue, elle stanno « sempre salde, avverte il Fontani...; quindi è chimerico il ti- « more che ha il Cesari, che la nostra lingua si perda, quando « cangino le frasi e i costrutti » (Sulla lingua e sul Cesari, pagg. 28, 29). Ho trascritto questo passo perchè si vegga a quai termini di raziocinio siano necessariamente condotti coloro, che vogliono introdurre libertà ed indipendenza in fatto di lingua, e come la colpa delle loro ragioni non sia di essi, ma bensì della causa che patrocinano. Il signor Marzari loca adunque l'essenza della lingua *nell'alfabeto e nelle sillabe, e nel carattere grammaticale.* S'egli ragiona delle lingue in generale io gli concederò ampiamente l'asserzione; poichè lettere, sillabe e grammatica sono gli elementi essenziali di ogni lingua, e sono in ciascheduna a un dipresso i medesimi, poichè formano l'essenza di tutto linguaggio. Ma qui non si tratta di mantenere alla lingua italica quello che l'accomuna con ogni altro idioma del mondo; quello bensì che da ogni altro idioma la diparte dandole una forma, un volto, un'indole particolare e tutto suo proprio. Imperciocchè il genio metafisico della favella è in vero quello che è comune a tutto linguaggio, e spetta all'essenza dell'uomo pensante e parlante; ma il genio letterario di essa è quello che rende ciascheduna di esse diversa dalle altre.

Il Fontani, citato dal suddetto Autore, non conferma, ma combatte la sua sentenza. Egli, dice, è vero, che il genio grammaticale delle lingue è quello che le conserva nella loro saldezza; ma che cosa qui s'intende per genio grammaticale? Si prenda una grammatica di qualunque idioma, e il filosofo vi troverà in essa due distinte regioni: l'una delle quali è la grammatica universale, la regola della parola che fa essenza dell'uomo; la qual grammatica è la stessa in tutti gli idiomi: l'altra parte è la grammatica particolare, cioè la grammatica universale, astratta, vestita di concrete particolari forme, modificata in questa, o in quella guisa, fornita di molte particolarità ed eccezioni alla regola universale. Queste due grammatiche hanno ciascheduna il loro genio grammaticale; quello della prima consiste nella ragione essenziale di ogni linguaggio astrattamente considerato; quello della seconda

nella ragione essenziale di tale particolare idioma. Di quale genio grammaticale vorremo che abbia parlato il Fontani? Certo del secondo; poichè egli parla di quel genio grammaticale, che può corrompersi e venir meno, e dalla cui conservazione dipende la saldezza delle favelle. L'indole generale e astratta del linguaggio non è tale; ella non si può perdere, poichè forma essenza dello spirito umano. Tanto l'ha il latino del secolo di Augusto, quanto quello del medio evo; tanto il linguaggio delle accademie quanto quello delle officine. Comunque l'uomo parli, egli sarà sempre costretto dalla propria natura a farlo secondo gli ordini della grammatica generale. Il genio grammaticale che si può smarrire e di cui ha parlato il Fontani, dee dunque essere quello che divide una lingua dall'altra, mediante il quale l'italiano non è il francese idioma, nè l'idioma francese è l'italiano; genio, che non consiste nell'alfabeto, nelle sillabe, nel *carattere grammaticale* generico, ma in quel carattere grammaticale particolare, di cui fa parte essenziale la particolare sintassi, cioè *le frasi e i costrutti*, come dice l'abate Cesari; poichè se voi togliete le frasi e i costrutti, voi potrete a bell'agio trasportare, per esempio, nella nostra lingua tutto il genio delle lingue straniere; e non serverete d'italico che tutto al più le desinenze dei vocaboli; volere a' quali ridurre il volto nativo di un idioma e con esso le sue bellezze, è veramente pensiero da fanciullo.

GASPARE GOZZI.

Il signor Stewart osserva intorno allo spettatore dell'Addison, che havvi in quest'opera una sagace e soda filosofia esposta sotto le più leggiere e vaghe forme, e con tutti gli incanti dell'elocuzione, tanto che la maggior parte de' suoi leggitori standosi alla levità dell'apparenza, non si fanno a credere che l'Addison nelle dottrine filosofiche de' suoi tempi fosse peritissimo, e che in quel libro di trastullo egli le abbia sovente esposte con tale esattezza e sì accorto giudizio, che si trova anche in pochi di quelli che ne fanno aperta ed assoluta professione. Questo si può ugualmente osservare dell'Addison italiano, cioè di Gaspare Gozzi; il quale non fu però imitatore nè dello scrittore inglese, nè di altri, ma seguace soltanto in quel leggiadrissimo genere di scrivere che trascelse di sè medesimo. Oserei quasi dire, per quanto si può

giudicare di uno straniero, che nel brio, e nella novità dei concetti e dell'elocuzione, Gozzi superò il suo rivale; come nei dialoghi lasciò forse addietro lo stesso Luciano. Purissimo ed squisitissimo era il suo gusto; il suo ingegno tutto severo, il che non sembra forse considerando le giocondissime arti che adopera, e colle quali asperge come di grato mele l'austerità della sapienza che insegna. L'osservatore è, come lo spettatore, un'opera intrapresa per ricondurre, mediante le grazie e la vivacità dello stile, e un finissimo sale di concetti, a retta norma il secolo corrotto ne'costumi e nelle lettere. Il Monti e il Giordani fanno altissimo elogio della purità della sua elocuzione; Mario Pieri chiede arditamente agli stranieri se abbiano un'opera da contrapporre alla *Difesa* di Dante; il Goldoni stesso, nel suo *Cavaliere di buon gusto*, ha mostrato il suo ottimo sentire in fatto di lettere, apprezzando la maestria nello scrivere, unica al secolo, del suo illustre concittadino. Il Gozzi ebbe però la sventura, non sua propria, di essere quasi disconosciuto nel secolo in cui viveva, e di vedere a lui negata una gloria che tanto soverchiamente si profondeva ai Bettinelli e agli Algarotti. Ma la posterità lo ha compensato, lui innalzando, e cacciando nell'ombra i suoi rivali. Quello che di più peregrino si trova nelle opere del Gozzi, si è quello stile tutto suo proprio e da lui creato, che a una facilità ammirabile accoppia un'arte grandissima; ora nobile, ora grazioso, sempre vivo, ricco, elegante; numeroso senza verbosità; culto senza affettazione; tale insomma (il che a parer mio, equivale a ogni altra più grande qualità) che accoppia il sapore antico e nativo della nostra lingua alla scioltezza, e direi quasi disinvoltura moderna. Così non lo avesse la fortuna obbligato a scrivere per avere il pane, e così a omettere spesso quella diligenza e quella lima, che tanto ei sapeva maestrevolmente adoperare; talchè i pregi suddetti non si trovano in tutte le sue pagine. Della quale sventura ei si duole in quel dialogo pieno di grazia, di eleganza e di sale samosatense tra il calamaio e la lucerna (è il dialogo lodato dal Goldoni nella citata commedia) ove scorgesi che troppo addandosi egli della diversità di tempera de'suoi scritti, e al giudizio della intelligente posterità mirando, perora appo di essa la causa della sua scusa.

Quello che fa più di tutto onore al Gozzi si è il suo amore, e direi persino il suo culto per Dante e la Divina Commedia, come ne attesta la *Difesa* che scrisse del divino poeta in cui con tanta leggiadria di stile, e sale, e novità d'ingegno, penetrò in molti

misteri del divino poema dianzi ignorati, lo difese con altezza di mente proporzionata all'obbietto, e insomma aperse di esso cose più recondite, e vere, e utili alla sua intelligenza, che non tutti insieme i voluminosi suoi chiosatori. Il Gozzi è, a parer mio, non solo il primo prosatore del suo secolo, ma il primo di quelli che trattarono della Divina Commedia. Poichè egli fu il primo ad abbracciare tutto il concetto di quest'opera, e a conoscere tutto il valore dell'autor suo, mostrandoci in esso un novello Orfeo in cui il cielo ha infuso un amore veementissimo del bello e del vero, pel quale innamorandosi della sapienza divina ed umana, si dirigesse dalle creature al creatore, e tenero degli avviliti suoi concittadini, ponesse mano alla grand'opera di tornarli in istato migliore, insegnando loro le dottrine altissime della virtù e della religione sotto il velame di una nuova meravigliosa poesia, e coll'aiuto del canto; poichè, Dante, come Omero, fu tutto alla sua nazione, teologo, poeta, moralista, oratore, filosofante e per poco legista; ne inspirò i primi tentativi teatrali, ed ebbe i suoi rapsodi, che il cantarono per le ville. Si legga tutta quell'ammirabile opera della *Difesa* tanto breve di mole, tanto gaia e leggera nell'apparenza, tanto profonda nella sostanza, e tanto gravida di pensieri; e si vedrà che nessuno sentì mai di Dante con tanta altezza e sagacità quanto Gaspare Gozzi. Egli però quantunque avesse per la Divina Commedia una specie di entusiasmo e la studiasse più ch' altri mai, non giunse però al segno di volerla pronunziare esente da ogni difetto; benchè nessuno abbia lodato Dante più di lui, egli non diede in alcune sonore e ampollose frasi di alcuni moderni, e provò la sua sentenza non con de' vocaboli ma con delle ragioni; e contenendosi nel giusto mezzo, e avendo per i sommi ingegni quell' osservanza che loro si dee, senza voler fare di Dante uno scrittore infallibile, si guardò dall'irriverente e brutto vezzo di notarne i difetti; e sembra che egli sentisse del divino poeta quello che il Bossuet espresse di S. Agostino in queste parole semplici e sublimi: « Ch'egli abbia « pure i suoi difetti, come il sole ha le sue macchie; io non « degnerò nè escusarli, nè negarli, nè confessarli, nè farne difesa. » Nè egli volle che Dante servilmente s'imitasse nello stile e ne' concetti a guisa di que' moderni, i quali, ritraendo dalla Divina Commedia alcune qualità separate, danno nel deforme, nell'oscuro e nello strano, perchè non intendono a quel complesso da cui dipende ogni armonia:. laddove Gasparo Gozzi, che si professò

così altamente a Dante discepolo, è tutto chiarezza, eleganza, ordine, propensione, armonia, anche agli occhi de' giudici più delicati. Il che aumenta il valore de' suoi giudici sovra Dante; poichè, a dir vero, quando questi si vede lodato da alcuni moderni, in cui se non manca forse l'ingegno, manca certo in gran parte il buon gusto, una tal lode può tornargli di biasimo appo gli uomini di gusto puro e severo; ma quando si vede il capolavoro della sua apologia, composto da un ingegno così eccellente e casto in letteratura qual è Gasparo Gozzi, che tutto studiò negli antichi, che rampognò continuamente il suo secolo del suo tralignare in fatto di lingua e di concetti, che volle persino farsi traduttore e annotatore del *Saggio sull'uomo* di Pope, per richiamare con le regole di questo freddo, ma giudizioso scrittore gli intelletti de' suoi coetanei a una dieta salubre, quando, dico, il più alto encomio di Dante si vede uscire da una tal bocca, non può più disdirsegli fede anche da più scrupolosi, nè più alcuno dee osare d'intentare a Dante l'accusa di pravo gusto. Infatti si dee alla *Difesa di Dante* il primo ristauramento dello studio di Dante nel secolo scorso, accresciuto poi felicemente nel presente dalle lezioni vive e parlanti di Vincenzo Monti; e nessuno è più a' nostri tempi di qualche senno che osi fare al divino poeta le accuse dei Bulgarini e dei Bettinelli. Gaspare Gozzi, difendendo però la Divina Commedia non guardava, solamente alla pura letteratura e allo stile, ma considerava essa letteratura come stromento dell' azione; e sotto quella forma leggiadra e giocosa egli non mirava a scopo minore, che a quello di rendere a tutta la dantesca severità la poesia e le arti belle; facendo delle une e dell'altra un' espressione della filosofia, della virtù, della religione. Si legga a tal fine un suo tratto sull' uso che in poesia si dee fare della religione dietro alle scorte di Omero e di Dante; e si scorgerà qual filosofico intendimento egli arrecar sapesse nella critica letteraria. Il paragone che in un dialogo ha fatto tra Dante e il Petrarca, è il migliore che sinora si abbia; e tolto alcune poche cose, nessuno può contestarne la verità della dottrina. Oltracciò, quante belle e filosofiche vedute egli mostra sull'educazione, e su infiniti punti della morale e della vita civile; quante esatte nozioni in filosofia egli spiega nelle sue modeste, niente raffinate, ma sugose note al trattato di Atenagora, in alcune delle quali dà un' idea della filosofia di Locke, che sarebbe approvato dallo stesso Dugald-Stewart! Or si veda, se Gaspare

Gozzi non fosse appunto quell'ingegno che potea, come Addison nell' Inghilterra, ristorare nel secolo scorso le nostre lettere, e dare al nostro sapere quel sodo e pratico avviamento, che segnala le dottrine degli Inglesi. Se non riuscì, è colpa la spensieratezza inenarrabile del suo secolo, e i torbidi che lo conchiusero; se non che io credo che più si debba in Italia alle opere del Gozzi di quello che comunemente si crede.

Gaspare Gozzi in vari luoghi de' suoi fogli recò il migliore e più sano giudizio delle commedie del Goldoni, e segnatamente delle composte in dialetto veneziano, le quali ei preferiva come quelle che in naturalezza avanzano tutte le altre e sono veramente inimitabili: il che serve pure a mostrare quanto quel peregrino e assennato ingegno del Gozzi fosse lontano dai vizi del suo secolo.

Nulladimeno ei non ispinse talmente l'amore dell'italico e dell'antico, che si negasse a ogni processo moderno, e dividesse la nostra da tutte le altre letterature: poichè egli tradusse in lingua italiana alcuni degli estrani capolavori; intendentissimo era nelle lettere francesi ed inglesi; volgarizzò e commendò molto *la morte di Adamo*, tragedia dell'epico Alemanno, nella quale si respira la semplicità, la religione, la sublimità della Bibbia; e scelse in questo volgarizzamento con accorto ingegno il metro adoperato dal Tasso e dal Guarini nelle loro pastorali, come il più acconcio per la sua leggiadra naturalezza a rendere delle immagini, e presentare un soggetto preso dalla più schietta natura.

Gaspare Gozzi dovrebbe essere preso dagli Italiani, come il modello dell'arte critica, in cui fa segno di così puro, sagace, profondo e vasto intendimento. Se ne dovrebbe anche imitare la gentilezza; poichè quantunque punga alle volte assai fortemente, non perde mai la calma e la tranquillità del suo spirito, e non prostituisce mai la dignità dello scrittore con acerbe invettive e personali contese.

L'idea che dà della critica nella sua *Difesa di Dante*, ha i pregi di quella del signor Schlegel, senza averne i difetti. Ho già notato come ivi insegni la critica non dovere limitarsi a disaminar per parti i capolavori, ma attenderne sopratutto al complesso: metodo adoperato dal Gozzi nell' esame del poema di Dante, come fu quindi adottato dallo Schlegel nell' esame dei lavori drammatici. L' Italiano ha la gloria di aver preceduto il Tedesco, accoppiando però l'un metodo all'altro, e schivando ogni esagera-

zione. Conciossiachè quel modo di procedere nelle critiche ricerche si può riguardare come la sintesi della critica; la quale sintesi non si vuole scompagnare dall'analisi, da chi non voglia falsarla e renderla ministra spesso di errore.

IL BARETTI.

Il Baretti è uno scrittore che fa onore all'Italia sì per la severità del suo gusto e della sua critica, come per le sue profonde e vaste cognizioni nelle esotiche letterature. Così l'acrimonia del suo spirito non l'avesse talvolta trasportato oltre i confini del vero! Egli fu spesso ingiusto ed esagerato ne' suoi giudizi non per difetto di giustezza nel suo spirito, ma per l'ardore soverchio del suo temperamento. Il suo primo parere è sempre accurato; i difetti che nota a sangue freddo mostrano sempre un giudice non volgare; havvi una sostanza di verità in tutte le sue censure; ma riscaldandosi a poco a poco, egli arrivò talvolta a disconoscere le bellezze di un'opera mossovi dalla vista de' suoi difetti. Una delle più grandi sue ingiustizie è quella che ha commesso verso il Goldóni, che vuol far comparire come uno scrittore da nulla, mentre tutti i moderati faceano eco al Perticari, che lo ha chiamato *un intero Menandro.* Siccome infatti questo comico illustre ha forse più difetti di un altro, è troppo facile, col prenderne il solo lato cattivo, farlo comparire come interamente tale. Oltredichè lo stile mordente e libero del Baretti è quello che ci va per mettere in ridicolo anche il buono, e mentre questo scrittore censura giustamente alcune qualità analoghe del Voltaire, non s'avvede ch'egli medesimo cadde spesso in tali difetti. Basta aver un po' di spirito e lo stile del Baretti per poter mettere in ridicolo i più eccellenti capolavori; egli possedeva un gran talento per la parodia e per la satira, ma non seppe farne quell'uso decente e veramente probo che ne fece Gaspare Gozzi, il modello dei critici italiani. E increscc davvero che uno spirito dotato di tanti lumi e di tante finezze come il Baretti, siasi spesso, per difetto di moderazione, fatto il modello di una critica perniciosa, perchè insultante ed ingiusta.

Tuttavia le opere del Baretti possono giovare moltissimo contro parecchi errori non ancora estirpati, purchè il lettore sia premunito contro le sue esagerazioni. Egli mi pare aver colto assai bene il giusto mezzo tra due sentenze opposte e capitali in letteratura,

dibattute assaissimo a' nostri giorni. Bello è il capitolo del *Discorso su Shakspeare e Voltaire*, in cui mostra come ogni letteratura ha il suo lato nazionale e da non si poter confondere con quello delle altre nazioni, e che per ciò *un buon gusto generale* è una pretta chimera. Ciò non si deve intendere siffattamente, che ne conseguiti tutto nel buon gusto esser relativo; ma sì che i suoi principii generali applicati alla pratica sono capaci di molte modificazioni, secondo la diversità dei tempi, dei luoghi, delle lingue. Il che ha luogo principalmente riguardo allo stile, il cui buon gusto è tanto vario, quanto vari sono gl'idiomi. Il Baretti ne reca vari esempli, e alcuni pure ne aveva addotti il Voltaire nel suo *Saggio sulla poesia epica*, e lo stesso era antecedentemente notato dal Boileau. Tuttavia non pure la elocuzione, ma le cose stesse hanno, secondo i popoli, una forma indigena, ottima pel luogo ove nasce, e cattiva o anche pessima per ogni altro. E tal forma varia più o meno secondo la maggiore o minor diversità delle tempere nazionali.

METASTASIO.

I versi del Metastasio sono facili, fluidi, chiari, dolci, cantabili come quelli di Ovidio, e inimitabili per l'unione continua o perfetta di tutte queste qualità; ma essi mancano al tutto di eleganza e colore poetico. Bisogna però fare un'eccezione del metro e della rima, e vi si sente, per così dire, la prosa attraverso alle ariette molto più poetiche in generale dei recitativi. Il Metastasio è forse perfetto per il dramma musicale; ma fuori di questo egli non vale più nulla. Le sue poesie possono formare la delizia de' fanciulli e delle donne, ma non quella degli uomini colti e dotati di un'anima non contenta in poesia drammatica dei bassi rilievi e delle miniature.

IL PERTICARI E GLI SCRITTORI DEL TRECENTO.

Nel Capo VIII del Libro I degli *Scrittori del Trecento*, Giulio Perticari chiama « nè comune, nè italica, ma puramente fiorentina » la lingua del Burchiello, del Lippi e del Buonarroti, e dice apertamente che « que' particolari dialetti debbono lasciarsi sol- « tanto a que' leggiadri spiriti cui piacesse d'imitare, scrivendo,

« le cose toscane: che siano pure o di Pisa, o di Fiorenza, o di « Siena, o d'altri luoghi, sono sempre soavissime e lepidissime, e « ponno tra noi occupare quel luogo, che tra' Latini alle dolci « Atellane si concedea. Ma i poeti, i filosofi, gli oratori, gl'isto- « rici cercheranno la sola comune e perpetua favella, ecc. » La sostanza di tutto questo mi sembra vera, comechè espressa con non troppa esatta espressione. Mi duole di dovermi anche per poco scostare dal parere di uno scrittore, che è uno delle più grandi autorità moderne in fatto d'italica lingua. Egli è vero, che gli scrittori sopraccitati empierono troppo i burleschi e leggiadri loro componimenti d'idiotismi, e furono di soverchio ligi agli usi del popolo, senza usare il discernimento che conviene ad ogni scrittore. Si dee dunque confessare in gran parte la verità di ciò che ne dice il Perticari. Ma io non appellerei per tutti questi difetti il loro linguaggio fiorentino, ma piuttosto fiorentino plebeo, qual non si dee mai usare dallo scrittore, anche ne' più volgari e lepidi argomenti. Io direi pertanto che questo fiorentino preso dalla plebe senza discernimento alcuno, non è quello che si conviene nemmeno alle più leggere composizioni. Il modello, in questo genere di scrittura, è senza dubbio Francesco Berni. Ora io chiederò, se il linguaggio di Francesco Berni non è quello che meglio si conviene alla poesia burlesca italiana, e se non ne è il migliore ideale di perfezione; e se ad un tempo non si dee concedere che tal linguaggio sia fiorentino. Ecco pertanto come io esprimerei la cosa di cui si tratta. Havvi una lingua italiana, la quale è la parlata da tutta l'italiana nazione. Questa lingua, una delle più ricche fra le moderne, ha poi due gran generi dello stile, il serio e dignitoso, il comico e il burlesco, due vocabolarii diversi. Il vocabolario della seria elocuzione è composto principalmente del linguaggio toscano; ne attinge il genio, le precipue forme e una gran copia di vocaboli; ma siccome il discernimento che forma questa lingua è quello degli uomini colti e dei filosofi scrittori, non solo la Toscana, ma tutte le città italiane, in ragione della loro coltura e filosofia, concorsero e concorrono a formare ed arricchire questa lingua. Il vocabolario delle elocuzioni burlesche è pure come il primo toscano; ma siccome nelle baie i lumi e le filosofie non sono necessarie a fornir l'espressione, ne siegue che la sola Toscana fornisce questo vocabolario, e che il discernimento degli scrittori in tal genere non consiste nell'aggiungere al toscano la forma di altri dialetti, ma soltanto di scegliere da quel dialetto,

secondo le regole del buon gusto. La lingua toscana e il toscano dialetto non vogliono dunque confondersi coi linguaggi del rimanente d'Italia; tutte le altre provincie e città hanno in proprio solo de' dialetti; la Toscana è la sola che abbia un dialetto e una lingua; un dialetto, ch'ei solo compone la parte comica dell'idioma italiano; una lingua che forma la base e la precipua porzione della parte seria dello stesso idioma.

I fatti che sono allegati dal Perticari nel suo trattato degli *Scrittori del Trecento*, non provano punto com'egli vuole che siavi stata da principio in Italia una lingua illustre divisa da una lingua plebea, e che questa sia stata formata dall'Alighieri scegliendo il fiore de' vari dialetti italiani; ma solo che la lingua italiana, nei suoi principii, soggiacque alla comune condizione di tutte le lingue di essere rozza, confusa, irregolare, priva di bellezza estetica e abbisognante dell'opera de' colti parlanti e de' colti dettatori per essere alzata allo stato nobile ed illustre. Quindi è che per ritrovare cotesta lingua, e per verificare le dottrine dantesche sulla partizione della parlatura illustre dalla plebea, non è d'uopo uscire dalla Toscana, e in ispecie di Firenze, e statuire l'ipotesi, che il Cantore della Divina Commedia formasse quel suo altissimo favellare razzolando le voci e le frasi fuori della sua patria; ma basta l'ammettere le posizioni seguenti:

1° Che la lingua, che è adesso italica in quanto è parlata dai colti in molte città italiche, e adoprata da tutti i gentili scrittori, nacque in Toscana, e fu in origine patrimonio della sola Toscana.

2° Che questa lingua toscana, prima di trovare i buoni scrittori o i buoni parlanti che la nobilitassero, si giacque tra le mani del volgo, il quale, per necessaria natura sua, non tiene mai il suo idioma in regole costanti, e non lo adopera con quella scelta di voci, di costrutti, di modi e quell'atteggiamento di periodi, che lo fa esteticamente bello.

3° Che perciò la lingua toscana prima de' nobili scrittori non fu bella in atto, ma, come tutte le altre lingue in pari condizioni, fu bella solo in potenza, per dirla alla scolastica.

4° Che gli scrittori plebei che Dante riprova e vitupera altamente, sono o quelli che mescolarono insieme le forme dei vari dialetti italici, o anche ne crearono a piacimento, formando così una difforme mistura di voci e di locuzioni; o quelli che, quantunque usassero la sola lingua toscana, la parlarono a uso del volgo; cioè senza scelta di gusto nelle voci, nelle frasi, nelle costruzioni,

nelle desinenze. La qual mancanza di scelta ebbe luogo in molti di essi, principalmente nell'adoperare ne' soggetti gravi e decorosi forme vili ed abbiette; e nell'abuso de' gerghi, de' riboboli e dei proverbi popolari, di cui ogni vivo sermone ha abbondante dovizia.

5° Che perciò il parlare plebeo riprovato da Dante non è una favella distinta dalla italica, ma solo una parte di questa favella; la qual parte fu cattiva e meritamente riprovata da Dante, non in quanto il suo contenuto fosse tutto cattivo, ma piuttosto in quanto i plebei parlatori e scrittori male ne adoperassero. Tantochè questo elemento plebeo fu direttamente non nella sostanza della lingua, ma nel difetto d'arte degli uomini che se ne valeano, ed è piuttosto il mal uso di una buona lingua, che una cattività inerente al fondo della lingua medesima.

6° E così a riverso, che il parlare illustre encomiato da Dante non fu una lingua diversa dalla toscana, ma la sua parte buona, cioè il buon uso di essa; quell'uso che crea le bellezze estetiche della favella con tutti gli artificii che sono additati da' grammatici e da' retori, ma la cui scienza è piuttosto dono di privilegiata natura: che Dante creò la parlatura illustre non in quanto la desumesse da' vari dialetti italici o da una lingua preesistente e parlata in tutta Italia, ma in quanto fu il primo che adoperasse la lingua del suo suolo natio, cioè di Firenze, coll'artificio di un ingegno eccellentissimo aiutato da profondi studi.

7° Che il parlare plebeo del Trecento si distingue dall' illustre quanto alla sua sostanza non come lingua da lingua, ma come parte rozza e bassa da parte colta e nobile in una lingua stessa. Perchè ogni lingua ha due parti: la nobile e sollevata, che s'usa nei soggetti nobili delle scritture scientifiche, morali, epiche, tragiche, elegiache, liriche, storiche; la bassa e comunale che s'adopera nel favellare a' consueti usi della vita, o anche nelle scritture a' subbietti lievi e ridicoli. L'una risponde al lato serio e ideale della vita umana: l'altro al lato ridevole e triviale della medesima. Che se il sermone plebeo del Trecento più da noi non s'intende, e anzi ci desta il riso per la sua deformità, come nell'Alighieri movea indignazione ed ira acerbissima, ciò proviene non da' materiali di quell'idioma, ma dal modo goffo e senz'arte con cui è adoperato: colpa il quale, esso non s'è conservato vivo nella memoria de' posteri, e i suoi materiali stessi per avere mancato di scrittori, che bene operandoli, li facessero belli, si sono perduti del tutto, altro non rimanendone che il vuoto suono delle

parole. Ma che ciò sia succeduto per mancanza di colti scrittori, i quali formassero questa parte della lingua, e ne perennassero la memoria, ricavasi dal vedere che quella stessa Fiorenza che prima di Dante non potè stanziare quella parte di lingua, vi riuscì nel seguito, appena i buoni scrittori vi conferirono l'opera loro; chè Dante stesso in alcune parti della Divina Commedia consacrò alcuni modi di dire che partengono alla favella umile e comica: e quindi il Boccaccio, il Sacchetti, il Cocchi, il Dolce, Lorenzo de' Medici, il Buonarotti, il Macchiavelli, il Lasca, il Gelli, il Firenzuola, il Lippi, il Berni, il Doni, il Davanzati, il Cesari procedettero sì felicemente in quest'opera che di presente la lingua italica ha un larghissimo tesoro di voci, di modi, di locuzioni popolari facete e ridevoli, non più periture come quelle prime, perchè non più scelte e adoperate senz'arte, ma atteggiate anzi da un gusto finissimo in forma di vera bellezza. Il qual sermone chi vuol chiamarlo fiorentino per indi inferirne che non sia italiano, e non appartenga alla lingua italiana, come la parte illustre di questa, non sappiamo in che si fondi; poichè se, ad esempio, il Boccaccio e il Macchiavelli parlarono ora in modo grave, nobile, serio, ora in modo basso, triviale e ridicolo, non fu punto, perchè si valessero di due lingue diverse, ma perchè trassero dalla sola lingua toscana due diverse forme di loquela, secondo la diversa natura de' loro subbietti. Altrimenti si vorrebbe dire che questi e molti altri classici siano, spesso ancora nelle opere medesime, scrittori di lingue disparate, e che la lingua italica manchi del necessario ad esprimere acconciamente la parte triviale e giocosa della vita umana.

8° Che la parte illustre della lingua italiana, quantunque nella sua sentenza sia d'origine puramente toscana, venne ne' processi del tempo arricchita di molte voci e anche di alcuni modi nuovi atti ad esprimere nuovi obbietti e nuove cognizioni per opera di quegli illustri scrittori, che in ogni parte d'Italia l'usarono e la nobilitarono. Quest'ultima porzione del dire illustre italiano si può chiamar *comune*, perchè non originata dalla Toscana; ed ebbe a cominciatore Dante medesimo, che molte voci tolse dal latino, e altre (comechè con gran parsimonia) dall'uso di alcune città italiche non toscane; ma ella non appartiene punto alla sostanza della lingua, e non ne è che un augumento accessorio incorporato alla sua natura, come, per esempio, molte voci greche furono incorporate all'idioma latino.

Il lusso non è meno pernicioso in letteratura, che in politica. Le dovizie dell'intelletto e dell'immaginazione non riescono a bene se non sono soggette a quell'ordinatore che chiamasi buon gusto, e che è il vero ed unico padre dell'armonia.

E la prosa del Perticari è ammirabile sopratutto per la scelta divina delle parole, conforme, parmi, a quella che usò nel verso il Petrarca, e che rese questo grand'uomo il primo poeta del mondo per la perfezione dello stile. Così quel prosatore mostra più che una somma perizia nei puri fonti della lingua, poichè questa sola perizia può dare, se si vuole, la proprietà e quella specie di eleganza che risulta dalla bontà dei vocaboli e dei collegamenti per sè stessi, ma non punto la dolcezza, la grazia, l'armonia de' periodi, e quel genere di eleganza perfettissima che viene dall'eleggere fra tutte le voci e i costrutti e i periodimenti di buona lega, quelli che meglio appagano l'orecchio dei gentili lettori. E quest'ultimo valore è apertamente più raro del primo, poichè il lungo studio può bene dar l'uno sino ad un certo punto, essendone riposto il magistero nell'aver la mente ricca di tutti i materiali della lingua con buona cognizione del loro valore; ma non può punto dar l'altro che procede da una spontanea e felice attitudine dell'ingegno, la quale crea, come per sintesi immaginosa, quelle disposizioni maestre, quei peregrini artifizi, il segreto de' quali è ignoto a quegli medesimo che lo possiede.

DELILLE E IL CESAROTTI.

Il Cesarotti fu per molti riguardi in Italia ciò che il Delille in Francia. Sono amendue brillanti verseggiatori, pieni di novità, di fuoco, di vivezza, ed anche in un senso doviziosi di lingua; ma che? Si sente in entrambi un non so che di straniero, che si dilunga a gran pezza dall'oro del buon secolo, e che discorda dall'indole nazionale; un non so che di manierato che a prima vista sorprende, e a lungo ristucca; un certo qual difetto di equilibrio tra le idee, le immagini, i sentimenti, per cui a costa del buono ha quasi sempre luogo l'eccesso; in una parola, la mancanza di quell'incomparabile armonia che chiamasi il buon gusto. Non tocca a noi di parlare del poeta gallico dal lato della pura lingua, ma possiamo ben dire dell'italiano, che il suo gran difetto si è l'aver corrotto la nostra con barbare mescolanze, che riescono tanto seducenti quanto sono belli i versi in cui vengono collocate.

Questi due poeti di merito al certo non comune spettano allo stesso secolo; a quel secolo che per più riguardi fu lo stesso per le due nazioni. Il secolo XVII si fece diverso dagli altri pe' Francesi come per noi con un'ardente e smodata vaghezza di novità su ogni còsa, e un dispetto delle cose nazionali, onde gli spiriti furono necessariamente avvinti verso le stravaganze, gli eccessi e le imitazioni straniere. I Francesi in poesia, in filosofia, in politica si fecero seguitatori più zelanti che assennati degli Inglesi, e alcun poco in sul fine dei Tedeschi; noi seguimmo i Francesi e i Francesi contemporanei, e non quelli del secolo che era allora da essi medesimi vilipeso.

MONTI VINCENZO.

Non si può sicuramente chiamare il Monti un *Dante nobilitato*, e l'illustre poeta moderno sarebbe sicuramente il primo a rigettare un elogio così smaccato. Dante è un poeta che per ogni riguardo non ha pari, nè simili; egli parlò una lingua da lui creata e che nessuno potè parlare dopo di lui. La sua prerogativa è di avere uno stile a un tempo naturale e sempre altamente poetico, che riceve tutte le tinte, che varia sempre modificato secondo i soggetti, che prende tutti i tuoni dal grazioso sino al terribile, dal comico e dal satirico sino al tragico più sublime, che finalmente esprime tanti sentimenti e tante idee, che quando vogliamo noverarle, l'anima nostra, come nella contemplazione della natura si perde nell'infinito. Non si può adunque mettere in riga con Dante alcun altro poeta italico. Ma il Monti ha il gran merito di essersi forse più di ogni altro poeta inspirato alla lettura di Dante, di aver dato all'Italia un nuovo genere di versi, in cui la maestà, la forza e l'armonia poetica vanno costantemente di pari passo. Il verso sciolto del Monti non è forse elegante come quello del Caro e seducente come quello del Cesarotti, ma è temperato con tanta forbitezza e sì ripieno di bellezza e di maestà, che fa molto più di quelli profonda impressione sopra la fantasia e la memoria, e richiede per essere ben gustato una profonda cognizione dell'idioma italico.

Si suol dire generalmente che Monti è *Dante ingentilito;* elogio altissimo e ben meritato da quel poeta in quanto egli ritrasse gli Italiani allo studio e al gusto severo dell'Alighieri, riproducen-

done molte bellezze, e giovandosi del gusto del secol suo per evitarne accuratamente i difetti. Ma errerebbe a partito chi togliesse quell'elogio in tal senso, che il Monti abbia riprodotto tutto di Dante, tolto la sua rozzezza. Poichè, a parer mio, nella Basvilliana e negli altri scritti di Monti havvi solo una picciola parte della Divina Commedia. Senza parlare dell'estensione di concetto di questo maraviglioso poema, dell'immensa varietà che vi campeggia, delle bellezze infinite che risultano dall'armonica disposizione del tutto, pregi questi in cui Dante non fu mai imitato; quello che mi sembrò altresì un pregio che Monti non ha saputo ritrarre, si è l'accoppiamento della sublimità e della terribilità dell'espressione e dei concetti alla più schietta natura, la misteriosa maestria di uno stile in cui più sono i sentimenti che le parole, la flessibilità di tuono e di elocuzione, la rapida vivacità delle pitture, l'eccellenza ugualmente inarrivabile ne' generi più opposti, ecc. Monti è corretto, elegante, armonioso, pieno di maestà, e spesso di una maestà sublime; ma il suo sublime non è forse quello che Longino trovò in Mosè e avrebbe trovato in Dante; havvi nel suo stile un'uniformità e una specie di monotonia, per cui il poeta non sa mai scendere dall'alto tuono che ha preso dal bel principio; manca di varietà e di chiaroscuro, e sente troppo l'artificio; le sue espressioni, quantunque bellissime ed energiche, non fanno mai sentire più di quello che dicono; e il poeta è grande, ma sempre in un solo genere, sempre ad un'altezza da cui mai non si allontana. Si vede perciò con quanti limiti l'epiteto di *Dante ingentilito* si possa dare a questo poeta; poeta che pur è grande, poichè tale può essere anche il vate, che è a molta distanza dall'Alighieri.

GIORDANI PIETRO.

Il Giordani è uno di que' rari scrittori, che riunendo il pensiero e lo stile in perfetta armonia, danno anche alle menome cose che toccano l'impronta del loro ingegno. Non abbiamo finora di lui altro che opuscoli, in cui e lingua e concetti può parer comune agli occhi dell'inesperto; tanta è la semplicità, l'ingenuità, la naturalezza che vi risplendono! Ma in quella elocuzione sì schietta, sì elegante e sì pura il perito troverà il trionfo dell'arte e il più perfetto inimitabile; e in quei concetti sì pieni di verità e di buon senso sarà riconosciuto dal filosofo quel fiore nativo

e abbondante dei pensamenti, che suppone di lunghi studi, e un modo di meditare tanto più nuovo e proprio, quanto più antico ed universale. Non credasi che qui vogliamo far un' antitesi di vocaboli: egli è esplorato, chè nel pensiero e nella sua espressione la più squisita bontà è quella che al primo non sorprende e piace continuamente.

Che cosa v' ha di più vago che il discorsetto sulle esequie del Galliadi? Dove campeggia nello stile tutto il bello di natura senza pompa; e nelle cose quella dolce e cara filosofia, che trova gli obbietti de' suoi encomi nelle virtù domestiche, e fra le pareti popolari. Tutto quivi è d'accordo; locuzione, eloquenza, materia, pensiero.

Il lodato è un umile artista, la cui fama non passò oltre il breve cerchio de' paesani e degli amici; i fatti sono le parole ed i sensi di un figlio, che allontanato dal caro padre per più anni, ritorna a lui e lo trova morente. La conchiusione è un esortamento alla virtù che giova la patria, e onora chi la professa. Gli ornamenti sono uno stile tutto d'oro, che scoraggia solo allorquando si fa prova d'imitarlo.

SFORZA PALLAVICINO.

Il Pallavicino mostra nelle sue opere un intelletto sagace ed acuto per natura e pieno di buone e svariate cognizioni, un ingegno serio ed assennato, una fantasia viva e fiorita, ma piena di gravità e di decoro, un cuore dolce, umano, gentile, congiugnente a una signorile educazione la bontà ingenita e la nobiltà cristiana. Tutto è pertanto in armonia nelle opere di questo scrittore; e quantunque egli non tocchi il segno degl'ingegni straordinarii, le sue doti naturali e la sua cultura fanno un tutto sì intero e squisito, che esso passa di lunga la linea delle cose mediocri.

Veggasi il giudizio che questo retto e imparziale estimatore di tutto quello che tocca, porta sul Castelvetro.

Il Pallavicino, *Trattato dello stile*, Cap. XXX, pag. 210, segg. e altrove, espone sull'imitazione nelle belle arti alcune idee che contengono almeno in parte il germe della teoria di quella data in seguito dal Metastasio e dal Quatremère di Quincy.

DONI GIAMBATTISTA.

Il Doni in quelle bizzarre sue opere e con quel suo stile pieno di semplicità e di vaghezza, comechè vi si trovino alcune negligenze, ha talvolta dei pensieri nuovi e peregrini, che mostrano la copia delle sue cognizioni e l'acuta fertilità del suo ingegno. Così foss'egli stato più nobile nella sua vita, e avesse volto a miglior partito delle qualità che avrebbero potuto procacciargli una gloria immortale. L'elocuzione del Doni quando l'autore vi avesse posto più studio e adoperato la lima, sarebbe nel suo genere perfetta; conciossiachè anche in mezzo a' suoi difetti ella ha una tempra sua propria di candore e di bellezza; e quantunque paia facilissima, e sia infatti un'opera di primo getto, ella è forse inimitabile.

IL TIRABOSCHI E I PRIMI CULTORI DELLE SCIENZE, DELLE LETTERE E DELLE ARTI IN EUROPA.

Il chiarissimo Tiraboschi prova nel tomo primo della sua storia, come gli Etruschi fossero il primo popolo dell'Europa che coltivasse le scienze, le lettere e le arti. Chiunque abbia l'intelletto districato da prevenzioni, dee pur convenire che l'Oriente fu la culla di tutto il pensiero e di tutta l'azione umana; ma intorno a qual via le cognizioni e gli instituti tenessero per viaggiare d'Asia in Europa per difetto di monumenti in quell'antichità sì tenebrosa, non possiamo aver che mal ferme e labili conghietture. Quello però che sappiamo, e che si può tener come certo, per quanta certezza aver si possa di alcuna cosa alla profana antichità pertinente, ne basta a piantare e mettere in sodo questa proposizione. Che l'Italia destinata dalla Provvidenza a preparare le vie al Cristianesimo coll'Impero Romano, e ad essere quindi il centro del Cristianesimo stesso, dovette da bel principio essere fornita di quelle suppellettili politiche e intellettuali, che erano necessarie per aprirle campo all'adempimento dell'augusta sua missione. Poichè, l'improvviso crescere in età adulta, e il nascere bello e compiuto, come narra la

favola di Minerva, non si può dal filosofo credere di una nazione meglio che di un individuo; per lo che, quando noi veggiamo la romana grandezza alzarsi in ispazio pochissimo da quel terreno che dianzi abitavan gli Etruschi, siamo costretti a credere che tanta civiltà non potè uscire dal seno della barbarie. E già questo argomento filosofico ci rende inchinati a rigettare gli inizi delle cose romane quali narrate ci vengono da' Greci e da' Latini tardi scrittori; e a consentire col Vico che vuole la sapienza romana originaria del suolo medesimo, su cui Roma venne fondata; e le dodici tavole non recate dalla Grecia, ma nell'Italia medesima costituite. Il che acquista un grandissimo peso e per poco attinge il segno della certezza, se si pon mente a quell'antica cultura degli Etruschi, della quale, benchè sia malagevole il determinarla ne' suoi particolari, s'hanno in genere evidentissimi monumenti; come pure se si pon mente che la più antica delle greche scuole filosofiche fu italica, e che Pitagora e Archimede, ingegni sovrani e pari ad Omero, fiorivano sul suolo italiano, a cui non è certo se il primo abbia dovuto eziandio la vita, ma è indubitato del secondo.

Un prezioso testimonio di Livio abbiamo, il quale ci dimostra come la prima sapienza dei Romani fu derivata da' fonti Etruschi anzichè Greci: « Auctores habeo, Romanos pueros, sicut nunc Graecis ita « tunc Etruscis literis erudiri solitos » (Dec. I, Lib. IX), ove veggiamo avere i Romani ritratta la coltura letteraria prima di tutto dai fonti Etrusci; poichè ivi si parla dei primi tempi di Roma; che se nel seguito i Greci erudirono i Romani, questo si dee ascrivere ad avvaloramento non a principio di erudizione. Che anzi egli appare doversi dire che più in questo come in ogni altro fatto dovessero i Romani agli Etruschi che a' Greci. Poichè quella coltura che levò tanto in alto i Romani sì per le leggi e i lumi politici, che per la repubblicana eloquenza, fu loro dato certamente dagli Etruschi e non da' Greci; le cose de' quali vennero a cognizione de' Romani dopo che essi aveano già attinta la cima della grandezza, e anzi cominciavano a decadere. Che se la sapienza greca era quella che educati e innalzati li aveva, come nazionale, italica, e tutta acconcia a temperamenti italiani; le cose de' Greci, e segnatamente la loro sofistica, furono le prime cagioni della decadenza, sì perchè nuocono non giovano a una nazione quegli acquisti che si oppongono al genio nazionale, sì perchè i lumi che la Grecia avvilita deve ai Romani, erano lumi più di corruzione che di sapienza; cavilli, che rodeano dalle radici ogni in-

stituto morale, politico e religioso; effeminate o sovvertenti dottrine degli Orti e dell'Accademia. Laddove dal suolo antico italico i Romani aveano ricevuto tutto il nerbo della legislazione e della morale; e aveano avuto a maestro non Epicuro o Carneade, ma il sommo Pitagora, che, poeta, legislatore e filosofo, fu l'Omero dell'Italia e dell'Impero romano.

CARO ANNIBALE.

La celebre canzone dei *Gigli d'oro* è una delle più cattive del Caro; piena di parole sonore, ma ben rimota dalla esquisita e modesta eleganza del Petrarca; « in essa, » dice il Prefattore dell'Apologia di esso Caro, « *l'arte che tutto fa tutta si scopre*, « e vi domina un non so che di stentato e di tronfio, che mal « s'accorda col lirico entusiasmo » (pag. x, xi). Onde il Castelvetro censurandola, benchè mostri spesso puerilità, e astio, e ingiustizia in alcune sue censure, non lascia in altre di aver la ragione; e perciò il Crescimbeni chiama tal critica *in qualche parte ben fondata* (Lettere scelte del Caro — Notizie del Crescimbeni sulla Vita del Caro, pag. vi). Ragione insomma si vuol dare al Castelvetro dalla imparziale posterità alla somma di queste parole: « Io non vi veggo modo di dir... naturale della lingua poetica, nè « sentimento riposto e vago » (Censure del Castelvetro, num. 17); e ognuno che senta addentro nelle bellezze del Petrarca, con quel gusto purissimo e soavissimo dello Zeviani, sarà costretto a consentire la verità di queste parole. Ma il Castelvetro non si può escusare del modo dispettoso e inurbano con cui si esprime; e dalla minutezza che oppone, dal fiele e dalla pedanteria che spesso dimostra. Onde se poco vale la canzone del Caro, questa critica del Castelvetro diede origine a quell'Apologia, che è un'eccellenza di purezza e di eleganza in fatto di lingua; e così alcuni mediocri versi diedero occasione a una prosa ragguardevole della letteratura italiana. Così non avesse il Caro imitati i modi indecenti del Castelvetro; e benchè punto e poco bene trattato, usato avesse verso il suo avversario quella generosità d'animo che fa onorare l'uomo, e il cristiano nello scrittore.

LO ZEVIANI.

Lo Zeviani in un breve, ma elegantissimo dialogo tra il Metastasio e il Petrarca, ha mescolato talmente il vero col falso, che la sua dottrina dee necessariamente indispettire molti ingegni e far loro rigettare anche ciò che ha di buono, e ristringere gli altri in una stretta antipatica imitazione. Si scorge nello Zeviani quel gusto isquisitissimo, ma limitato, che diede all'Italia una folla d'inutili e dimenticati poeti nella scuola dei Petrarchisti: la quale certo non avrebbe potuto aver luogo, se il Petrarca non fosse veramente il più elegante di tutti i poeti non solo italici, ma forse di tutto 'l mondo; poichè quando un uomo produce una tale idolatria appo persone coltissime, non può mancare di avere qualche merito straordinario. Lo Zeviani adunque preso di una tale prerogativa del grande nostro lirico, concepì la poesia petrarchesca come l'unico ideale della poesia; non sospettò che l'eleganza non si richiede ugualmente in tutti i componimenti poetici, o che sia possibile qualche sorte di eleganza diversa da quella del Petrarca; ma facendo le qualità belle di questo scrittore sinonimo di *poesia*, bandì che non havvi poesia, laddove non si trova la peregrina eleganza del Cantore di Laura.

Un tal sistema non prenderà sicuramente piede; poichè, se ciò avvenisse, sarebbe ito il grande patrimonio della poesia. Fortunatamente tal persona che a'dì nostri esagera soverchia l'importanza di una certa purezza di lingua, mette almeno Dante allato al Petrarca per essere un gran poeta. E sicuramente ognuno che abbia senno farà lo stesso; poichè a che sarebbe ridotta la poesia, se in esso non si guardasse altro che certi vaghi ornamenti dello stile? Se riducendo tutti i generi ad un solo si volesse o dar bando dal regno poetico a tutto ciò che non è sonetto, o canzone, o portare lo stile delle canzoni e dei sonetti nell'epica e nella drammatica poesia? Lo stile è necessario alla poesia; ma lo stile può assumere mille forme diverse, e ciò che lo adorna in un suo impiego, potrebbe deformarlo in un altro, ove non fosse più in armonia col componimento, e lo fraudasse di bellezze maggiori.

Lo stile inoltre non fa da sè solo la poesia, e quantunque essenziale, se fosse solo, non basterebbe mai a rendere una composizione

poetica; e il Petrarca medesimo là ove è veramente poeta, non lo è solamente per la bellezza dell'elocuzione. Vi sono certo delle poesie in cui lo stile è più essenziale, se si può dire, che in altre; il che ha luogo sopratutto in quella poesia di poco momento, il cui merito principale si è la venustà dell'espressione. Ma per ridurre allo stile tutta la poesia come fa lo Zeviani, non bisogna egli avere obliati i sommi poeti di tutte le nazioni, e tra le stesse rime del Petrarca quelle sue tre Canzoni magnifiche, in cui con mirabile eleganza risplende l'amor suo patrio e il suo zelo della religione? Lo Zeviani cade in tale errore, da cui solo una buona critica può preservare; quello cioè di erigere il proprio gusto particolare in norma del gusto universale. Un ingegno colto e squisito può preferire il Petrarca a ogni altro poeta, e compiacersi sovranamente della sua lettura; ma egli pecca come buon filosofo, se per avere egli un'inclinazione esclusiva vuole che gli altri vi si conformino e abbandonino tutto quello che punto non piace a lui.

Quello che lo Zeviani dice intorno al Metastasio, è in parte giustissimo: vero è che questo poeta pecca spesso in eleganza, e direi anco in purità di lingua; vero che avrebbe forse potuto, studiando maggiormente, migliorare il suo stile; vero sopratutto che la poesia Metastasiana non è lirica, e che è un corrompere questa il volerla vestire colle fogge del Metastasio; vero ancora sino ad un segno che tali drammi *non sono cose male per il teatro, ma sì bene per la poesia* (pag. viij). Infatti non si nota bastantemente che il Metastasio è un Poeta più fatto pel teatro che per la lettura; che esso generalmente diletta più le donne e i fanciulli che gli uomini colti, i quali hanno apparato a gustare altri fonti; e che, cosa che lo Zeviani non ha osservato, anche per la parte drammatica Metastasio non ha vero pregio fuori del dramma per musica in cui veramente è unico, perfetto, inimitabile, e sotto il cui aspetto dee soltanto essere riguardato. Ma dopo aver notato tutto questo, dopo aver assegnato al Metastasio il suo luogo in un genere particolare, qual si è il dramma musicale, dopo avere anche tolto a questo genere quel sovrano pregio che alcuni gli danno, non essendo esso da porsi in conto nè colla epica, nè colla tragica o comica poesia, i cui diletti sono ben altramente profondi e degni del savio, si potrà forse negare che nel determinato concetto il Metastasio non sia un poeta e un poeta unico al mondo? Non si dee riconoscere nel suo stile (prescindendo da alcuni difetti di purezza) la perfezione

che al suo genere si richiedeva, stile in questo genere tanto inimitabile quanto quello del Petrarca nel suo? Non si dee dire che se il Metastasio avesse fatto diversamente, avrebbe mancato al suo scopo, non solo pel teatro, ma anche per la lettura verso di quelli a cui il dramma Metastasiano può bastare per la parte drammatica? I migliori drammi del Metastasio sono opere perfette nel loro genere; ma non bisogna metterli fuori di questo genere per poterli estimare in tutte le loro parti, poichè in tal caso o li condanni ingiustamente come fanno per la parte dello stile lo Zeviani, per quello della poesia drammatica lo Schlegel; o dài loro delle lodi mal intese, come molti dei nostri critici hanno fatto.

Si notino i seguenti passi di un'altra operetta dello Zeviani, in cui si hanno pure delle squisite verità, ma la stessa limitatezza di gusto che ho notato di sopra: « Il poetico non consiste nella « materia, ma nell'ornamento, il quale è la forma della poesia, « e dalla forma si denominano le cose, non dalla materia..... Lu« crezio ha per soggetto la filosofia naturale: Virgilio l'agricoltura « e la venuta di Enea in Italia; ma non sono mica poeti per « tali soggetti. Il loro merito è per gli ornamenti che ci mettono « attorno: levatene le descrizioni, le pitture, le frasi poetiche, « non è nulla che rimanga da ammirare, anzi neppur da leggere. « Così dite di Dante..... Vada la materia come si vuole, *non hoc* « *agimus;* ella è la forma che si riguarda non la dottrina » *(Del canto e dell'ornamento poetico lirico italiano*, pagg. XXV-XXVI).

Nel detto passo si trovano degli errori e delle contraddizioni. — È contraddizione il dire che l'ornamento poetico consiste nelle descrizioni, nelle comparazioni, poichè questo in proprietà di termini appartiene più alla materia che alla forma; è errore il far in ciò solo consistere la poesia, sopratutto la poesia drammatica, l'epica, l'ode, la satira, ecc.

Un tal errore che confonde l' essenza della poesia con gli accidentali ornamenti e l'espressione è antica assai in una specie di critici di buon gusto sì in quello che ammettono, ma spesso di cattivo in ciò che rigettano. Lo Schlegel tocca come sia erroneo il parere di Boileau, che facea consistere nel solo stile il distintivo tra ciò che è poesia e ciò che non lo è. Infelice Racine, se solamente per il merito dell'elocuzione sovrastasse a Prudhome! — Mi sembra pure di aver trovato lo stesso errore in Laharpe a proposito della *Fedra* di Racine.

ALFIERI E TACITO.

Si può superficialmente leggendo l'Alfieri e Tacito paragonare l'uno coll'altro; ma non vi ha nulla di sì differente per chi conosca a fondo entrambi sì dal lato del pensiero, che da quello dello stile. La pretesa profondità dell'Alfieri altro non è che un'energica rabbia del sentimento; e i suoi sentimenti sono quelli di un animo orgoglioso e bollente. Non v'ha traccia nelle opere dell'Alfieri che indichi l'idea della vera virtù: la libertà è la sua sola morale e la sua religione, e la sua libertà è al tutto falsa ed esagerata. La virtù cui egli vanta maggiormente è l'orgoglio dell'animo e la sete dell'indipendenza; il disinteresse che predica è un egoismo nazionale, una virtù al più politica; nessun cenno che indichi quella virtù morale, di cui sì profondamente penetrato era l'animo di Tacito. I delitti del dispotismo sono per Tacito le violazioni di una legge eterna ed immutabile; per l'Alfieri solamente una lesione dell'indipendenza e del ben essere dei cittadini. I pensieri sì vantati dall'Alfieri sono o massime trivialissime, o sentimenti tolti al Macchiavelli, al Montesquieu, a Tacito, e guasti bene spesso da una totale esagerazione. *La Congiura de' Pazzi*, per esempio, è un aborto del famoso capitolo sulle *Cospirazioni del Segretario fiorentino*..... Qual uomo più profondo conoscitore de' suoi simili del grande storico latino? Chi più abile di lui ad afferrare le varietà delle passioni e dei caratteri e le più minute tinte che le diversificano? Chi più nemico dei contrasti esagerati, del caricato, e più abile nel diffondere il chiaroscuro? Chi più sperto nell'evitare le astrazioni e nel dipingere gl'individui? Chi più fornito di maturata riflessione, di talento pratico, di profonde sperienze? L'Alfieri è tutto l'opposto. Tacito sembra forse alquanto nero e monotono nei colori generali delle sue storie; ma ciò deriva dalla natura dei tempi ch'egli ha dipinti. L'Alfieri è mille volte più nero di Tacito, quantunque il poeta sia obbligato sempre a una armonia, che lo storico non può ritrarre quando non si trova nella materia che tratta. Le idee di Tacito e di Alfieri su molti essenziali punti della scienza politica sono del tutto contrarie: quel gran Latino era certamente un'anima repubblicana ardentissima, ma piena di virtù e di prudenza; le sue massime sulla condotta dei popoli verso i tiranni sono ben diverse da quelle del poeta Italiano,

che altro non respira che rivoluzione, sangue e regicidio. Non vi ha insomma, profondamente esaminata la cosa, alcuna somiglianza tra quei due scrittori; l'Alfieri è piuttosto un cattivo scuolaro del Macchiavelli, che un imitatore di Tacito: egli ha tutto il macchiavelismo repubblicano del *Segretario di Firenze*, egli segue la morale del *Discorso di Tito Livio*, e se non prende alla lettera il libro del *Principe*, egli è forse perchè egli era vassallo. Il parricidio e qualunque s'è altro misfatto, è a' suoi occhi un eroismo ove serva a stabilire una frenetica e assoluta indipendenza. Io so bene che il Macchiavelli fu spesso paragonato a Tacito, e la vita di Castruccio a quella di Agricola: ma senza far qui parola della diversità del talento storico dei due scrittori, e guardando le cose soltanto sotto l'aspetto morale, se l'opera della *Storia romana* è il più bell'elogio delle sue virtù, quella del fiorentino è degna di star col libro del *Principe*. Tacito ha mostrato nella vita di Agricola che il suo cuore indignato dal vizio sapea con pari forza sentire e dipingere la virtù: egli sembra che abbia voluto riposare la sua mente stanca dello spettacolo dei misfatti colla contemplazione di una virtù grande e pura, e aumentar l'effetto delle storie nere di quei tempi col contrasto di una virtù grande nella società, nella famiglia e in sè medesima. Tal compare la vita di Agricola fra le opere di Tacito, e la storia di quel grand'uomo tra gli emuli dell'Imperio Romano. L'eloquenza si è mai ella mostrata così forte, così bella, così semplice e così animata dalla virtù, come in quel breve discorso che Tacito fece dell'opera indirizzata ai mani del suo inclito congiunto? Il Macchiavelli, osservatore sagacissimo, tutto vide nel mondo e nella storia umana fuorchè la virtù; e in tutti li suoi scritti non v'ha una sola linea che parta dal cuore. L'Alfieri è sempre caldo ed elegante quando dipinge il delitto; ma dimostra una certa freddezza e dello stento quando vuol dipingere la virtù.

Lo stile di Tacito ha forse qualche difetto e sente l'arte; ma sente un'arte, per così dire, naturale, sente un artifizio che proveniva dalle stesse inspirazioni del suo ingegno, onde la sua concisione sempre piena di forza e di grandezza è in armonia col suo pensiero. Al contrario, se in Alfieri vi sono dei tratti felici, non se ne può leggere una pagina senza trovarvi l'artifizio stentato di un ingegno, che non possiede la sua lingua, e che va in traccia di certe forme dure e laconiche, non per esser vero, ma per rendersi singolare.

DEL MODO DI ONORARE GLI ALTI INGEGNI.

Coloro che per onorare gli alti ingegni vogliono dar loro una signoria autorevole, e imporne a forza il giogo sugli umani cervelli non ottengono l'intento loro, e fanno anzi il contrario, perchè indispettiscono in tal guisa il comune degli uomini, e sopratutto que'pochi spiriti liberi, che tratto tratto compaiono; e li inducono a negare quel naturale e spontaneo ossequio, che se non fossero tiranneggiati accorderebbero infallibilmente al sodo e vero merito di quelli. Laonde un'intera libertà è il miglior mezzo, perchè la sincera grandezza sia avuta in onore; egli è solo il merito usurpato, il fuco della grandezza destituita di fondamento, che per reggersi ha necessità della forza. Aristotele non fu depresso con solenne ingiustizia, se non quando un numeroso partito di uomini autorevoli e mediocri dopo averlo indïato, pretendeva con iniqui mezzi e con odiosa arroganza che tutta l'Università degli studiosi se gli curvasse dinanzi in atto di adorazione; dove in oggi, che si confessano liberamente dai dotti i suoi errori, e si dà ampia facoltà ad ognuno di sentirne quanto gli piace, la schietta e illuminata ammirazione del suo ingegno sovrano, e delle molte ammirabili parti della sua opera è posta in sodo, e non trova più riputato oppositore. Or dicasi lo stesso di S. Tommaso; i meriti del quale non saranno mai veramente sentiti e celebrati, e non usciranno mai fuori dalla polvere delle scuole, se non quando si cesserà di giurare nel suo nome, e di dare a ogni sua sentenza un peso di autorità inappellabile e di sovrana eccellenza, cioè quel valore, che dato a una mente umana produce verso di quella in cambio di ammirazione, dispetto o riso in ogni mente assennata.

DEI RAFFRONTI DELLE VARIE LETTERATURE.

Uno degli studi che paiono dover prendere voga nel presente secolo, si è quello dei raffronti delle varie letterature. L'abate Breme osserva come il Sismondi ebbe una tal idea. Lo stesso elogio meritano Madama Staël, e sopratutto il Bonterweck.

Uno dei corollarii scientifici di questa storia paragonata, sarà un codice delle leggi estetiche della natura; codice di cui abbi-

sogniamo; poichè per averne uno i passati ricorsero al misero artificio di far dei sistemi e di stabilire delle regole arbitrarie; e i presenti che sono usciti di questo errore, si trovano in un gran vago riguardo ai precetti del buon gusto, vago dal quale si uscirà soltanto allorquando acquistata una compiuta e profonda idea di tutte le letterature del mondo, sorgerà un Newton dell'estetica, che disbrigando il particolare dall'universale, mostrerà questo, e in esso le leggi universali del buon gusto.

I secoli detti classici, come di Leone X, di Ludovico XIV non furono però al tutto classici nel senso che si dà a tal vocabolo da coloro che si chiamano romantici; nè i poeti detti romantici furono tali tutti, come s'intende sotto tal vocabolo. Il fatto si è, che i grandi poeti *imitarono* la natura e *ritrassero* dall'arte; vale a dire, che studiarono non meno nella natura, che in quegli altri poeti loro precessori, che l'avevano già studiata e ritratta. Solo i primissimi poeti furono esclusivamente naturali, perchè fuori della natura non aveano esempi da imitare; e *primissimi* essere stati noi non possiam dire nè di Ossian, nè di Omero, de'quali anzi è probabile il contrario, e appena forse di Giobbe. Non è anche impossibile che nessun *poeta* sia stato primo, ma che la prima *poesia* sia stato il linguaggio tradizionale infuso al primo uomo dal Creatore. In tale ipotesi ogni poeta avrebbe imitato non solo la natura, ma l'arte de' suoi primogenitori creata da Dio medesimo. A tal ipotesi confassi l'opinione di coloro, che sostengono col Bellouche e col Vico la poesia essere stata la prima lingua, e i primi uomini avere parlato cantando.

Dante imitò non solo la natura, ma Virgilio, che chiama maestro; il Tasso, l'Ariosto, il Petrarca si educarono oltre alle scuole degli antichi a quelle de'Trovatori; Shakspeare non fu il primo poeta dell'Inghilterra, e non ignorò gli antichi; lo stesso si dica di Cervantes, di Lopez, di Calderon. — Havvi certo una gran differenza tra il modo in cui imitarono gli antichi Dante, per esempio, e il Tasso, Klopstoch e Voltaire, Shakspeare e Racine; l'imitazione de' primi fu *libera*, quella de' secondi più o meno *servile*. E questo è il divario, a parer mio, che si può mettere tra il così detto *classicismo*, e il così detto *romanticismo*. — Ma in qualche modo tutti i gran poeti di cui ammiriamo le opere, e che da molti sono chiamati *romantici*, s'inspirarono non solo alle produzioni della natura, ma eziandio a quelle dell'arte.

Quest'osservazione ci addita il vantaggio che della cognizione

storica delle varie letterature, la letteratura stessa potrà ricavare in qualche avvenire da noi forse non lontano. Siccome cioè congiungendo insieme lo studio della presente natura e degli scrittori latini, greci e di qualche altra nazione moderna, si formarono i gran poeti del moderno evo, e formarono la moderna letteratura; così più di una nuova letteratura potrà formarsi dallo studio delle letterature diverse, molte delle quali al presente non s' ha ancora forse alcuna, o solo imperfetta, e monca al tutto nozione.

Infatti, siccome componendo insieme due diversi colori un terzo se ne ricava, così componendo insieme diverse letterature, ne possono sorgere di novelle. — Ogni letteratura nazionale è come ogni lingua nazionale una cosa da sè, un aspetto peculiare della natura; ma di lingue altre sono madri, altri figlie; dal commescolamento di parecchie, altre nascono, che sono nuove; e così delle letterature.

SE LA NOSTRA LINGUA DEBBA CHIAMARSI FIORENTINA, O TOSCANA, O ITALIANA.

Il mettere in quistione se la nostra lingua debba chiamarsi Fiorentina, o Toscana, o Italiana, per lo più non è altro che instituire una disputa sovra parole, conciossiachè sotto la stessa denominazione data a un idioma possono capire diverse idee, e sotto diversa denominazione l'idea medesima, secondo il rispetto in cui si prendono i concetti o i vocaboli. Ma per ridurre questa controversia a termini che abbiano qualche valore, dico che la lingua si può denominare dal paese, in cui ha avuto origine, e da cui prende la forma sua, o da quello in cui è usitata; e che può essere usitata o nel parlare comune, e nelle scritture plebee, o nel parlar nobile, e nelle scritture gentili. Ora la nostra lingua quanto al suo uso non può essere chiamata italiana, se per uso s'intende il linguaggio volgare e gli scritti bassi e triviali, perchè ella in questi due ordini non è usitata nella maggior parte d'Italia; ma ella è italianissima, se si parla dell'uso nobile e signorile dei parlanti e degli scriventi, perchè da un capo all'altro d'Italia gli illustri parlatori e scrittori non adoperano altra loquela. Quanto poi all'origine e alla forma una lingua o può averla tutta da un

solo paese, o da più; e quando l'ha da più, può averla o egualmente da tutti, o inegualmente, tanto che uno sia che le somministri le sue dovizie e forme principali. Ora per questi rispetti la lingua nostra può avere meritamente le tre suddette nuncupazioni, di Fiorentina, Toscana e Italiana; perchè ella ha da tutta Italia molte cose, le quali nel pretto Toscano o Fiorentino non si contengono, onde è Italica; ha dalla Toscana la maggior parte delle sue suppellettili e le qualità più belle de'modi suoi, onde è Tosca; ha in fine da Firenze in ispecie molte preziosità esquisite proprie del parlare di questa città, e che nel rimanente di Toscana almeno a pari perfezione non si rinvengono, onde è Fiorentina.

DELLA SUPERIORITÀ DELLA SAPIENZA GRECA.

Quel patrimonio dell'ingegno umano, che i Greci possedettero pienamente essi soli, è diviso tra'moderni e sparpigliato per tutta Europa, tantochè ogni nazione di questa non tiene che una parte di quel tutto che i Greci aveano intero; e fors'anche raccolte tutte insieme le cose moderne, comechè vi concorrano le opere di molti secoli e popoli, non danno una ricchezza sì compita come il solo avere di quelli. La qual cosa ha luogo e nelle lettere ed arti, e in quella stessa parte della filosofia che più da vicino appartiene alla natura umana. Perchè gl'Italiani hanno il vanto della poesia, e i Francesi quello della prosa: gl'Inglesi sono i primi nella filosofia osservatrice, e i Tedeschi nella razionale; i Greci furono sommi in tutte queste parti a un tempo stesso; e anzi ragguagliata la diversità de'tempi e degli aggiunti, e prenotato, come quelli furono primi, e noi seguiamo appresso dopo tanti secoli di prove e di esperienze, si troverà forse che sottosopra l'opera del pensiero moderno tutto in cumulo non pareggia quello del solo pensiero greco.

DELL'IMITAZIONE DEGLI ANTICHI.

Bisogna imitare negli antichi la mente delle loro opere e non il materiale contenuto di esse: prendere la finezza del loro gusto, la sagacità del loro spirito, la sanità del loro giudicio; insomma quella semplice e perfetta armonia di natura e di arte, che riluce nelle mirabili loro composizioni. Mal dal lato delle cose, degli

obbietti e delle dottrine, sarebbe assurdo il voler essere antico e non moderno, dove pur moderni ne ha fatti nascere la natura; e non senza grande ingiuria al provvidente Autore di essa si vorrebbe vivere solo nei tempi antichi, nell'antico mondo, e pensare all'antica, rinunziando così alle dovizie delle quali col beneficio di molti secoli s'è aumentato il patrimonio della mente umana, e sovratutto a quel divino acquisto di bene e di vero, che ne venne largito dal Cristianesimo. Cotalchè nello studiare i maestri greci e romani dovremmo adoperarci non a riuscire quello che essi furono; impresa stolta e impossibile a bene eseguirsi, essendo impossibile il contrastare alla natura, tantochè non si avrebbe che malvagia imitazione, chi la tentasse; ma sì bene a riuscire quello che essi sarebbero, se con le loro maravigliose attitudini vivessero ne' tempi in cui viviamo. E chi non vede di quanto Platone, Tullio, Tacito e tutta la schiera di quei gloriosi sarebbero vantaggiati sopra loro medesimi, se il loro celeste ingegno si spiegasse munito di tutte le accumulate esperienze di ogni maniera che un lungo ordine di tempi e di vicende, e immensi tentativi di studiatori ne procacciarono, e si fondasse in quei profondi e saldi ordini scientifici, che tanto crescono di forza alla mente nella scoperta del vero, e che sono un privilegio della recente età? E quanto la loro sapienza non sarebbe in tal ipotesi superiore a tutta quella che poterono avere, se ai lumi vacillanti e offuscati dalla natura s'aggiugnesse quella fiaccola di rivelazione, dietro a cui Bacone, Leibnizio, Neutono, Pascal, Bossuet, Eulero, Bonneto, entrarono tanto innanzi nella cognizione dell'uomo e del suo fine?

Egli giova spesso in ogni materia notare que' lampi di accorgimento e di senno che diedero sovra di essa quegli alti ingegni, che per avere a tutt'altra mira volte le loro investigazioni, non danno sospetto di giudicarne per prevenzioni o per abito, e mostrano di aver seguito in tali fuggitive sentenze quel solo squisito senso di verità che nelle menti segnalate si desta all'aspetto dei nuovi e non frequentati obbietti.

Cicerone ricoglie nella grande erudizione storica e filosofica di cui è fornito il più bel fiore del pensiero; e lo spone quindi col più bel fiore dell'elocuzione. Ecco l'incomparabile prerogativa che nessun prosatore di alcuna lingua ebbe forse al paro di lui. Se io volessi trovare un altro esempio di una sì continua e perfetta eleganza, il cercherei tra' poeti; e se non ne paresse strano e fors' anche ridicolo il ravvicinamento, io direi che la somma

perfezione di stile che mette Marco Tullio nella cima dei prosatori, si trova tra i poeti in messer Francesco Petrarca. Infatti per la somma e inarrivabile eleganza, data la disparità che passa dalla prosa allo stil poetico, io trovo una grande rassomiglianza tra il romano oratore e il lirico italiano; e non veggo altrove anche fra i sommi chi lor si possa per questa parte agguagliare. Che se pare indecente il comparare un poeta erotico a un gran cittadino che passi la sua vita tra i gravi studi e le azioni della civile sapienza e fu chiamato il padre della patria, la cosa non sembrerà poi così strana ove si noti che tra le canzoni di quello si trovano i tre lavori più perfetti che l' entusiasmo religioso e l' amor patrio abbiano mai inspirato; in cui riluce appunto fra un'eleganza senza pari, quella maschia e maestosa eloquenza che risplende negli scritti di Cicerone. La somiglianza poi tra l'uno e l'altro è assai chiara ove si guardi all'indole del loro animo, all'amor del natio paese che li infiammò, alla sete di gloria che ebbero, e anche per non tacer dei difetti a una certa debolezza di carattere, che senza spegnere il loro entusiasmo nazionale parve però inaridire alquanto le loro azioni, e cangiar talvolta in ambizione millantatrice il loro desiderio di fama.

La debolezza, o per dir meglio la dolcezza, del carattere di Cicerone è quella forse a cui dobbiamo una gran parte degli scritti di questo grande oratore. Egli è noto, che M. Tullio compose pressochè tutte le sue opere nell'ozio di cui ebbe copia, dopo la caduta della repubblica. Ora io credo difficilmente che l'Uticense Catone, o Marco Bruto avessero in pari stato potuto godere di quella tranquillità di spirito che si richiede alle letterarie composizioni, e sopratutto alla composizione di opere così perfette, come sono quelle. Cicerone non amava la sua patria meno di costoro; non gli dolse meno di averla perduta, come appare dalle sue lettere e sopratutto da vari luoghi del *Trattato degli Uffici;* ma la sua virtù non era congiunta a un ardente e duro temperamento, che il rendesse incapace di congiungere la quiete del suo spirito al colmo della sventura. Egli avea quella pieghevolezza di animo, che senza essere incostante, sa arrendersi per quanto la virtù il consente ai travolgimenti della fortuna: tolto ai suoi pubblici incarichi, egli seppe ricovrarsi in una pacifica solitudine, e quivi non potendo più servire la patria colle azioni, volle almeno giovarle nell'unico modo che ormai gli era possibile, cioè colle lettere e col fiore di quella sapienza che poteva essere

nota ai gentili. Certamente un uomo che potea acconciarsi a questo partito, non era di quella ferma e dura tempera che vantarono gli stoici, ma forse con meno apparente fortezza ne aveva più di vera: e comunque, la sua sapienza era più utile alla patria, cercando di giovarle ancora in qualche modo, e non già di torsi ad essa colla morte, come fecero i Catoni ed i Bruti.

Non v'ha forse alcun prosatore che abbia avuto il talento dell'armonia in un grado si alto come Marco Tullio. L'armonia più perfetta è nelle sue parole, e ne' suoi concetti; l' armonia è la sua anima, ella piove naturalmente dal suo labbro, e annida nel suo spirito e nel suo cuore. Egli è nella prosa quello che è Virgilio nella poesia. L'eloquenza di Demostene sembra aver perduta alquanto in lui della maschia sua forza, ed è ciò che diede origine a un giudizio assai esagerato ed ingiusto del Rousseau; ma qual perfezione di concetti non v' arrecò egli in iscambio il dicitore romano? Non v'ha nulla nelle prose filosofiche di Cicerone che si possa dir nuovo e peregrino quanto alle idee: questo grand' uomo si fece gloria di essere un discepolo dei greci pensatori, e mettere in latino il fiore dei loro pensamenti. Ma quello che è veramente suo, quello che vi aggiunge, e che niun altro potea mettervi come lui, si è quell' armonia delle idee, quella bellezza dell' ordine e delle forme che è il vero pregio di tali produzioni, in cui non trattasi di dir cose nuove, ma soltanto di fare una scelta delle antiche. Cicerone dà una forma eloquente e quasi poetica a tutto ciò che tocca; sia che con dialogo vivacissimo ei mostri la filosofia greca vestir una forma drammatica sulle bocche degli illustri Romani; sia che ne adorni il quadro di episodii ammirabili per la schietta loro venustà col mettere la sede de' suoi interlocutori in un delizioso giardino, in uno ameno paesello; sia che vesta di grandi ed eloquenti immagini i pensieri filosofici, come quando fonda le leggi reggenti l' umano consorzio sull' eterna prescrizione che presiede alla società di Dio con tutte le menti immortali, e quando spiccando un volo sublime finge che l'anima del giovine Scipione sia trasportata nel sonno a contemplar l' universo per ricevere a questo spettacolo dal suo grand'avo le lezioni della virtù e la sicuranza di una vita perenne.

TERENZIO.

Il punitore di sè stesso, di Terenzio, è un carattere particolare e straordinario in un comico gentile, per la profonda verità morale a cui è appoggiato. Il vecchio Menedemo è un uomo che si punisce da sè stesso, perchè si sente meritevole di pena. Certamente Terenzio non avea una distinta cognizione dell'idea morale della penitenza, e tampoco delle relazioni religiose di questa considerate come un riparo fatto dall'uomo delle offese da lui fatte all'ordine morale stabilito dall'Essere Supremo; nulladimeno senza luce di Cristianesimo, e senza avere la profondità di Molière, che forse era inaccessibile agli antichi per lo stato imperfetto della coltura sociale, Terenzio conoscea troppo bene la natura, per non poter concepire le relazioni della penitenza col cuore umano. Menedemo non è un uomo che adoperi verso di sè un volontario rigore dietro all'idea che la penitenza sia necessaria a placare la Divinità offesa; il suo procedere non ha nè meno relazione alla Divinità; ma egli siegue i naturali moti del cuore; e v'ha una disposizione naturale nel cuore umano (come mostra questa bella costruzione di Terenzio, che ogni lettore trova essere presa dalla natura), per cui l'uomo che si sente colpevole coll'offesa di una persona amata, sente parimente di meritare la pena, e trova unica via di placare i suoi rimorsi in una punizione volontaria; perchè in tal modo solamente si ristabilisce l'ordine leso, e l'azione dell'uomo che riconosce il suo fallo e lo punisce, ristabilisce in un certo modo la dignità morale da lui perduta mancando. Ecco come l'idea della penitenza volontaria si fonda sugli intimi principii della morale coscienza. Il Cristianesimo rivelandoci la relazione di tutti i doveri umani verso Dio, e mostrandoci Dio offeso da tutti i nostri trascorsi, ha posto la principale relazione della penitenza in quella verso Dio.

OVIDIO.

Ovidio nelle metamorfosi diede il primo modello di quel genere di poesia narrativa, vario, bizzarro, e se si vuole irregolare, che consiste nell'accozzare insieme una serie svariata di fatti e di quadri senza ridurli a unità veruna, mescendo loro continuo

un soprannaturale non serio e *motivato* come quello di Virgilio e di Omero, ma stravagante e piacevole all' immaginazione per la varietà moltiplice de' suoi quadri e la vivezza de' suoi colori. L' Ariosto condusse poscia ad una perfezione inarrivabile questo genere di poesia.

LIVIO E TACITO.

Livio è uno storico epico, Tacito uno storico drammatico; l'uno s'indirizza all'immaginazione e vuol produrre l'ammirazione colla maestà de' suoi quadri; l' altro s' indirizza al cuore e vuol indignarlo colla profonda pittura dei delitti; l' uno è l' Omero della storia, l'altro n' è il Dante. L'eloquenza del primo è larga, alta, magnifica, uguale sempre a sè stessa; e quello che mette in azione lo fa con vivacità, ma in un modo sempre ampio, grave e magniloquente. L'eloquenza del secondo è concisa, rinserrata, profonda; ella è intima e non si manifesta esteriormente che con dei tratti corti, staccati ed energici, e i suoi quadri non si compiono sul libro, ma nell'animo del meditativo lettore. Il talento drammatico di Tacito come quello di Dante è sommo: Shakspeare è il solo autore tragico che sappia com'esso mettere i personaggi in azione.

DELLA LETTERATURA GRECA.

La Grecia era in fatto di lettere pei Latini la natura medesima. Ne fa chiaro segno quel prologo dell'*Eunuco*, di Terenzio, in cui, come venne già notato dallo Schlegel, il comico latino crede di purgarsi dall'eccesso del plagio col dire ch'egli non ha nella sua composizione fatto ritratto da Nevio e Plauto autori latini, ma dal greco Menandro. Così egli si crede di conservarsi il titolo di inventore, mostrando che ha soltanto imitato un greco: quasi che le invenzioni poetiche fossero soltanto prette imitazioni, o l'arte di un popolo facesse per un altro le veci della natura. Questo errore proveniente dall'entusiasmo che nacque nei Romani quando tutto ad un tratto conobbero tutto il tesoro delle greche lettere, mentre essi occupati tutti nell'azione non si erano punto esercitati per questa parte, fece sì che i Romani non poterono avere una letteratura loro propria; e che le loro composizioni hanno un colore molto men vivo di quelle de' Greci, e possono paragonarsi

al lume rifratto di cui si adornano i pianeti. I Greci avevano imitato la natura sola e le impressioni che ne ricevevano: i Latini non seppero veder la natura che attraverso le opere de' Greci. — Bisogna però eccettuare Virgilio, Cicerone e Tacito, il primo dei quali dovette al suo armonico cuore una sorgente di nuove bellezze, le quali però spettano ai particolari e non al complesso delle opere poetiche; il secondo attinse dal suo ingegno una tale profondità nello investigare i cuori degli uomini, che lo rese il primo e l'ultimo nel genere di storia da lui trattato.

Quando a una nazione rozza ancora per la parte letteraria si scopre tutto ad un tratto una letteratura nuova e perfetta di un'altra nazione, egli è ben difficile che una tale scoperta ingenerando l'entusiasmo non faccia credere che fuori di essa non si può più far nulla, e non intendere per tal modo quel sistema letterario d'imitazione che suolsi chiamar *Classicismo*. Ciò succedette più di una volta non solo nelle lettere, ma nelle scienze. La filosofia fu per molti secoli fondata non sull'osservazione della natura, ma sull'autorità di un uomo, Aristotele, perchè l'ingegno sovrano di questo antico prosatore avea sì riempiuti gli animi di maraviglia, ch'esso venne riputato più che uomo e tenuto in conto di una mente infallibile, che tutto aveva veduto e nulla più lasciava a fare dopo di lui che seguitarlo nell'interpretazione della natura. La stessa signoria in altri tempi fu ottenuta da Platone; e più o meno secondo la maggiore o minore barbarie de' tempi tutti i gran nomi della filosofia e delle scienze, Cartesio, Leibnizio, Locke, ecc., ottennero una cieca fede. L'immaginazione infatti è facilmente sedotta ed allettata in favore di un uomo in cui si scoprono delle facoltà infinitamente superiori alle nostre: il selvatico più di una volta adorò come un Dio l'uomo incivilito, che per la prima volta si appresentava agli occhi suoi. Ci vuole un grande spiegamento della ragione per conoscere che ciò da cui la fantasia nostra è rapita, non è sempre il perfetto e l'infinito; che gli scopritori di grandi verità poterono anche cadere in grandi errori; che non si dee mai surrogare l'autorità dell'uomo a quella della natura. Ma se gli uomini furono abusati a tal segno da credere che alcuni ingegni avessero scoperta ogni verità, fu ancor più ovvio il riputare che tutte le bellezze della natura si contenessero in alcune letterature scevre di ogni difetto, e che fossero questi i fonti della bellezza estetica da cui si doveva ritrarre. Le lettere greche fecero una tale impressione sui Latini ancora sforniti di

ogni lume letterario, che si dovette concentrare nei Greci tutta la natura; onde non solo vi si cercò la bellezza estetica, ma la verità stessa, e s'imitarono i Greci nella filosofia, come nella poesia e nell'eloquenza. I Latini adunque furono i primi autori di quel falso classicismo, di quella mediata imitazione, che la scoperta della letteratura critica greca e latina produsse presso molte delle moderne nazioni.

Non è poi meraviglia che i Greci abbiano inventati tutti i generi di letteratura: essi viveano in mezzo alla più bella natura, la quale riverberava nella loro viva e tenera immaginazione, e vi prendea quella nuova forma che si chiama ideale.

La loro poesia scritta o parlata che s'innalza a un novero immenso, non è la sola che essi avessero; perchè la società, i riti, le usanze, le instituzioni, le feste, i diletti e l'idioma medesimo che precedettero quella, erano già una poesia viva e moltiplice innestata sovra i primi lineamenti della schietta natura. I Greci furono poetici in tutto; poetico fu il suolo che li accoglieva: poetici i primi loro fatti e i loro instituti; poetica fu la loro azione, prima che lo fosse il pensiero. Questo popolo che considerato dal lato della verità morale e religiosa si può, senza esagerazione, chiamar barbaro, comecchè fosse *politissimo* (Bonald), e che cede di gran lunga non pure alle cristiane nazioni, ma tra' Gentili stessi agli Egizi e ai Romani, fu perfettissimo dal lato della fantasia; e la natura in ciò benefica si compiacque tanto nell'abbellirlo e nel privilegiarlo, che non v'ebbe mai alcun popolo sulla terra che in tutte le sue cose quanto al bello immaginativo lo vinca o lo pareggi. La poesia scritta di Omero e degli innumerevoli suoi seguaci fu un risultato necessario delle circostanze in cui erano posti gl'ingegni; ed ella fu piuttosto la seconda opera di un materiale poetico, e la traduzione di esso, che una creazione: questa avea già preceduto, e non rimaneva altro a fare agli spiriti che il seguitarla, e porgerle un nuovo campo dove spaziarsi.

Quindi è che non si trova punto nelle poesie di questa nazione quel grande intervallo tra di esse e la vita reale, che ha luogo presso i moderni, ma fanno piuttosto insieme una cosa sola, e sono da elle inspirate e accompagnate costantemente. Tutto è unito ed armonico: le belle arti sono composte insieme e ordinate a uno scopo; elle si congiungono alle lettere, e queste fondano insieme tutti i loro generi, per quanto la natura delle cose il comporta; la letteratura quindi si unisce al pensiero e all'azione,

in privato ed in pubblico, e il poeta è un personaggio sociale, come il padre di famiglia, il magistrato e il pontefice. Tuttavia (il che mostra la somma perfezione dell'ingegno greco) questa unione non passa mai i limiti precisi della natura, non degenera mai in quella confusione di cose disparate e ripugnanti, in cui caddero spesso i moderni quando vollero scuotere il giogo dell'imitazione classica: ogni genere conserva i suoi lineamenti originali, e con sì fatta precisione, che ciascuno ha perfino in proprio il suo metro e la sua lingua; gran mercè di quel idioma straordinario, il quale è solo più vario e moltiforme che parecchi moderni linguaggi insieme uniti nol sieno. Ma questa distinzione determinata che nella nostra letteratura è spesso servile, è appo i Greci sempre libera, perchè essi tanto sono indocili all'arbitrio, quanto ligi alla natura; onde con quel artificio medesimo col quale questa servando a ogni individuo la sua tempera e la sua fisonomia, produce coll'arte dell'aggregare senza confondere una varietà che non ha fine, e crea il bello complesso col bello semplice; così quelli componendo insieme i generi primitivi con una squisita delicatezza produssero dei generi nuovi, e andarono sempre dilatando il mondo letterario senza mai recarvi nè pur l'ombra di confusione.

I vari generi di letteratura presso i Greci non furono il puro effetto dell'inspirazione di alcuna mente privata, ma il risultato naturale dei pubblici instituti. I racconti orali dei poeti anti-omerici originarono l'epopea quando venne Omero: le preci, le feste, i giuochi e i conviti produssero la lirica e l'elegiaca; i cori religiosi inspirarono la drammatica; i racconti dei viandanti diedero l'idea della storia; le instituzioni politiche generarono l'eloquenza.

OMERO.

Omero, il principe degli epici, vuol essere sopratutto studiato per riconoscere in qual guisa egli abbia concetto l'intervento del mondo sovrannaturale nell'epopea. Nell'Iliade infatti egli lo fa con più precisione e simmetria di ogni altro poeta camminare a fronte del mondo naturale, e lo mette in parallelo con esso. L'azione di questo poema è una, ma divisa in due parti che insieme s'intrecciano senza confondersi: ognuna delle quali ha i suoi personaggi, i suoi costumi, il suo luogo, i suoi caratteri appropriati e distinti. Nell'una intervengono i numi; nell'altra gli uomini; l'una s'aggira nel cielo, e siede in Olimpo, la scena

dell'altra è la terra; l'una sovrastando alle leggi di natura segue alcuni ordini poetici di convenzione, l'altra è sottomessa al tenore consueto del mondo. Queste due società sono rette a un modo uniforme; Omero le sottordina al governo più poetico che fosse noto allora; cioè a una monarchia temperata dall' autorità aristocratica; ma in Giove egli effigia l'immagine di un principe di assoluto dominio.

Longino chiama l'Iliade un *poema drammatico, operante ed attivo*, e l'Odissea un *poema diegematico o narrativo*, (*Del Subl.*, trad. del Gori, Sez. IX, pag. 23). La distinzione è aggiustatissima: ella mostra sino a qual segno il drammatismo possa aver luogo nel poema epico, e questo partecipar la natura del poema drammatico. L'Iliade è infatti una serie di vivissimi drammi a petto dell'Odissea in cui il poeta sotto la forma di un viaggio ha raccolto una serie di quadri più tosto raccontati e soavemente dipinti, che posti in azione. Ma nessun poema è più drammatico della Divina Commedia di Dante, il quale ha la forma comune coll' Odissea consistendo pure in un viaggio, ma riguardo al contenuto è animato da un fuoco non minore in vivezza e forse maggiore in intensità di quello che anima l'Iliade. Nessun poeta drammatico di professione, tolto Shakspeare, fu così drammatico come l'epico Dante; nessuno seppe con tanta maestria pennelleggiare nelle azioni e ne' discorsi i recessi de' caratteri e de' cuori, e scavare in petto agli uomini quella finestra, di cui Momo apponeva a colpa il difetto al padre degli Dei. Il personaggio del poeta che s'introduce nel poema ed è come l'occhio immobile innente a cui si dipingono successivamente le varie scene del mondo spirituale, si può in una certa maniera paragonare al Coro dell'antica tragedia greca, il quale immobile sulla scena era lo spettatore ideale dell' azione, ed esprimeva le impressioni che l'uomo in genere dee sperimentare allo spettacolo dei casi atroci che travagliano l'umanità.

SOFOCLE ED ESCHILO.

L'azione drammatica riesce molto più bella se il suo processo, il suo nodo, il suo scioglimento si fondano nelle passioni, nel carattere e nel corso naturale degli eventi, di quello che lo sia, dove la peripezia si origini dal Caso, e per esso venga esplicata. Imperocchè la complicatezza romanzesca dei fatti, dove ottiene principal luogo il giuoco della fortuna, riesce appunto meno

drammatica, perchè meno semplice e men naturale, senza che questo suo difetto venga nobilitato dalla grandezza della cosa medesima. Che cosa infatti v'ha di più frivolo del Caso agli occhi del raziocinio? E l'immaginazione null'altro ne ricava che una sorpresa, per così dire, prosaica, che tosto svanisce. Onde a torto l'autore della poetica attribuita ad Aristotele antepone l'Edipo re alle altre tragedie di Sofocle; ed estima questo subbietto, come uno de' più tragici che si possano immaginare, ed in prova lo reca ad esempio di una perfetta tragedia. Chè quantunque questo dramma contenga molte bellezze, io non credo che le si debbano ripetere dall'intricata sua favola, e dai colpi della sorte che vi campeggiano, ma bensì dalla conchiusione sommamente tragica della favola. Vero è che ivi il Caso, come in tutte le tragedie degli antichi, è personeggiato coll'immagine del Destino, la quale è senza fallo eminentemente poetica. Ma acciocchè il Destino conservi la sua poetica natura, dee agire sugli uomini e sugli affetti degli uomini, e non immediatamente sugli eventi; dee produrre i fatti predestinandoli nella mente umana collo strumento delle passioni, e non operandoli al di fuori senza preparazione alcuna a foggia del Caso. Eschilo quando vuol fare operare questa terribile Deità, la colloca nel cuore dei personaggi, e ve la fa instigatrice delle opere tetre e sanguinose: laddove nell'Edipo re, di Sofocle, il Destino produce una strana combinazione di accidenti senza preparazione e senza lega naturale tra loro; sicchè l'idea che essi destano, non è quella di un Fato indomabile, che signoreggia gli eventi col signoreggiare in prima gli animi umani, ma quella che si fa il volgo del Caso capriccioso, l'operare del quale viene subitaneo, impreparato, imprevisto e non ammette alcuna esplicazione.

« Di Giustizia la base
« Immota stà: le tempera
« Il Fato l'arme. »

(*Eschil.* del Bellotti, T. II, pag. 142).

Bellissima mi pare questa sentenza in quanto immedesimando gli ordini del Fato a quelli della Giustizia, ella viene a significare che il Destino non è altra cosa che la Provvidenza di un Nume perfettamente morale.

Sofocle è precisamente verso Eschilo nella relazione medesima, che Racine verso Corneille, perchè siccome il primo tragico nei Greci non fu in fatto di grandezza vinto da alcuno de'suoi suc-

cessori, ma venne bensì dal suo primo discepolo superato nel patetico, nell'affetto religioso e nella generale armonia, lo stesso avvenne al Corneille rispetto a Racine.

Grandi sono le analogie che corrono tra il teatro tragico francese e il teatro tragico greco. Quello, che primeggia per una savia imitazione classica non escludente in molte cose la novità poetica e l'aiuto delle inspirazioni moderne, somiglia molto quest'ultimo non pure pel frivolo rispetto del trino numero de'suoi grandi autori, ma sopratutto per l'indole diversa di essi, e l'ordine in cui essi a vicenda si succedettero. Infatti se si può alcuna solida comparazione instituire tra gli antichi e i moderni, io stimo che ella debba aver luogo tra Eschilo e Corneille, Sofocle e Racine, Euripide e Voltaire.

Progrediamo.

Il principio delle Coefere è tragicamente sublime. Le Eumenidi (che sono i Numi più appropriati alla tragedia) le quali nell'ultima parte della trilogia si faranno visibili sulla scena, e tutta l'occuperanno, vi si mostrano già invisibili dominatrici spaziare nel cuore dei personaggi, signoreggiare gli eventi, e disporre la catastrofe. Tutto è misterioso, cupo, terribile in questo solenne principio. La descrizione che si fa dal Coro dello spavento a guisa di fantasima comparso a funestare i sonni della Regina (Bellotti, T. II, pag. 109); il cenno sulla macchia indelebile del sangue innocente che brutta la terra, e la mano dell'omicida, cenno che pare abbia suggerita una scena divina all'Eschilo inglese (*Ib.*, pag. 110-111); i funerei libamenti di Elettra, e le replicate imprecazioni del Coro; la descrizione del tenebroso strale piantato in cuore all'innocente dalla mano dei consanguinei, che unito ai rimorsi e alle larve notturne perseguita l'anima dei micidiali; la pittura della misera vita e ancor più misera morte dei medesimi (*Ib.*, pag. 124-125); e finalmente il sogno di Clitennestra (*Ib.*, pag. 135-136) e la feroce esplicazione che Oreste ne porge e si dispone ad avverare egli stesso (*Ib.*), sono tratti tragici di una tale efficacia, che Shakspeare tra tutti i poeti potè solo mediante una più ampia disposizione del subbietto e un moto più drammatico della scena pareggiare e superare.

Eschilo, come fu già osservato, ama piuttosto di pignere Iddii o semidei ne' suoi personaggi, che semplici uomini. Questo fenomeno si dee forse attribuire all'essere quel gran poeta stato il primo a trattare la tragedia propriamente detta dietro l'epica inspirazione di Omero; onde diede agli interlocutori de' suoi drammi quella

grandezza di carattere che ben s'addice all'uomo sollevato all'altezza dell'epopea, ma che è troppa per gli agenti tragici, come quelli il cui ideale carattere e la cui poetica figura dee essere riposta più nella profondità dei sentimenti che nella sublimità delle immagini. Per lo che la tragedia Eschiliana siegue quella prima tempera dei poemi Omerici e delle altre poesie antichissime, per la quale, come nelle storie favolose, e nelle mitologie più propinque alla primitiva confusione degli elementi, gl'Iddii sono sì mescolati cogli uomini, che e per indole, e per opere, e per proprietà le due nature umana e divina sono insieme frammiste, senza linea di precisa divisione, e con quasi null'altro divario che un'ordinata gradazione di tinte diverse. La qual cosa si scorge eziandio nel modo in cui Eschilo ha adoperato il soprannaturale. Conciossiachè quantunque tutti i greci drammatici ne faccian uso, Eschilo è quegli che gli dà un luogo più ampio ne' suoi drammi, e si avvicina di più ad Omero, facendone un'azione a parte composta de' suoi personaggi, de' suoi caratteri, e starei quasi per dire del suo nodo, la quale sovrasta all'azione degli uomini, l'accompagna, e senza confondersi s'intreccia con essa, e la conduce al suo scioglimento. Il qual parallelo delle due azioni è eseguito, per così dire, alla lettera, e fatto visibile agli spettatori nelle due più stupende sue tragedie, il *Prometeo* e le *Eumenidi*.

Bellissima è la pittura che fa Sofocle (*Antig.*, trad. del Bellotti, T. II, pag. 22-23-24) dell'uomo e della sua potenza, mettendola in contrasto colle impossibilità in cui si trova di sottrarsi alla morte. Ma mancando quell'armonioso poeta della Rivelazione, la sua pittura è monca, imperfetta ed anco desolante, poichè viene chiusa da una desolante idea, e non allegrata dal raggio della speranza. Il Cristianesimo che vede nell'uomo non solo un essere naturale, ma eziandio un essere soprannaturale che congiunge la terra col cielo, è la sola dottrina capace di compiere il quadro umano. Sofocle e tutti i poeti gentili non veggono nell'uomo che il parziale fenomeno del suo passaggio nel mondo esteriore, e considerano questo come la totale sua destinazione : quantunque ammettano un'altra vita, l'idea di essa è sì monotona, sì smunta, e sì poco in relazione colla morale, che non sembra altro fuori che una confusa reminiscenza di antico e rilevante dogma divenuto frivolo per la sua corruzione. Ci andava il Cristianesimo per cangiare totalmente l'orizzonte e mostrare una picciola parte dove gli altri veggiono il tutto, il principio e i mezzi dove prima ponevasi il

fine. Questo essenziale cambiamento di aspetto dovette mutare onninamente l'esercizio della facoltà umana; e senza cangiare il fatto presente dell'umana natura, che è sempre lo stesso, alleviarla e perfezionarla di gran lunga colla forza del pensiero e della dottrina.

I Gentili erano sì persuasi che il prodigio di richiamare a vita gli estinti è proprio del Nume, che finsero Giove avere fulminato Esculapio, perchè questi, risuscitando Ippolito, avea come usurpati i diritti delle Divinità (V. *Eschilo* del BELLOTTI, T. II, pag. 59, nell'*Agamenn.)*.

Lo stesso dà a intendere Eschilo nelle Eumenidi:

« Sciorre i lacci si ponno, e assai v'ha mezzi
« Ond'uomo avvinto a libertà riesca:
« Ma l'uom di cui bevve la polve, il sangue,
« Morto una volta, e più non sorge. A questo
« Non volle il padre mio (Giove: è Apollo che parla) rimedio fosse
« Magie'opra de' incanto: ei che sossopra
« Tutte le cose agevolmente volve. »

(Esch. del BELLOTTI, T. II, pag. 219).

« .....Le colpe anco degli avi
« Lo devolvono ad esse, » cioè l'innocente alle furie.

(Esch. del BELLOTTI, T. II, pag. 334).

Non è questa la punizione dei padri sui figli sino alla quarta generazione?

Sommamente poetico è nell'Eschiliano Agamennone il personaggio di Cassandra, vergine vaticinatrice, che compare sulla scena solamente per preparare il lettore con sublime e funebre lirica alla sanguinosa catastrofe della tragedia, e complorare con un mesto inno la imminente morte di sè. Infatti Clitennestra medesima annunziandone la morte la compara al cigno:

« .....simigliante a cigno
« Gemebondo intonando ultimo canto,
« Spenta cadde pur essa. »

(BELLOTTI, T. II, pag. 84).

Eschilo pitagorico inventando la tragedia, innalzolla pure ad essere una grande scuola morale della nazione. Come in alcune qualità poetiche, così in questo non fu da alcuno de' posteri sorpassato o si guardi alla verità e alla profondità de'suoi pensieri filosofici, o al modo vario e poetico (ben superiore in ciò ad

Euripide) con cui li enunzia e li intreccia col resto. A ciascheduna delle sue composizioni presiede una grande verità morale, che è pure un grande insegnamento. Così nel *Prometeo* spicca mirabilmente la libertà morale dell'uomo, e l'invitta superiorità dell'animo virtuoso alla forza esterna, di cui Giove è il rappresentante, essendo egli il poetico supremo agente della fisica natura. I *Persiani* sono un panegirico della patria, un alto encomio della Greca indipendenza contro l'Asiatica tirannide. Nelle *Supplici* si commenda altamente la costanza della virtù perseguitata e il santo dovere dell'ospitale accoglimento. E così delle altre. Il Coro ha nelle tragedie di Eschilo dimensioni molto più larghe che in quelle de' suoi successori. Ma se questo nuoce forse per alcun lato alle altre parti della tragedia, i cori di Eschilo hanno il pregio di essere i più belli e i più sublimi di tutti; e senza mettere ostacolo all'essenza degli affetti e dell'azione tragica, aggiungono all'eloquenza drammatica l'estro lirico e l'epica maestà. Il trovato e il perfezionamento del Coro considerato in sè stesso si dee dunque ugualmente ad Eschilo, ed esso è una delle più belle creazioni poetiche dell'ingegno umano.

L'ironia in Eschilo è terribile; ed ella è sì aggrandita dalla elevatezza dei personaggi, dalle circostanze e dall'azione, che al paro di quella di Dante e di Shakspeare non tiene qualità alcuna di comico. Si noti sopratutto quel fiero ripiglio di Clitennestra nell'Agamennone alle riprese del Coro.

« .....Ei cadde
« Ei non è più per opra nostra: e noi
« Anco in tomba il porremo. È ver, che onore
« Non avrà di domestici compianti:
« Ma Ifigenia, qual amorosa figlia
« Al genitor, gli verrà incontro al varco
« Della trista riviera, e per baciarlo
« Del padre al collo getterà le braccia. »

(Bellotti, T. II, pag. 89).

E si avverta che Agamennone era stato micidiale di questa sua figlia; e che appunto per vendicarla, quella Clitennestra che muove queste parole, lo tolse di vita.

I tragici moderni, e l'Alfieri non meno degli altri trasportando sul teatro i fatti antichi, li hanno modificati e travestiti talmente per la parte dei caratteri e dello spirito generale dell'azione,

che, tolti i nomi e il materiale degli eventi, non vi si ponno più riconoscere. Laonde è impossibile che un uomo nudrito nello studio di quegli antichi, e assuefatto a vedere le loro storie poetiche sotto gl'immortali colori con cui le adornarono, si diletti alla lettura delle moderne parodie. Si legga, per esempio, l'*Agamennone* di Eschilo; chi è a cui, avendo gustato la fiera e grande semplicità di quest'azione, e la schietta e viva natura dei personaggi che vi campeggiano, possa piacere l'*Agamennone* del tragico Italiano? Se molti non si avveggono di questo gran divario, e pregiano tali opere dei moderni poeti, egli è perchè non hanno preso notizia delle favole nei vivi quadri degli antichi maestri, ma nelle morte compilazioni dei lessicografi e degli eruditi.

Onde io credo che il solo campo aperto ai moderni poeti per emulare ed agguagliare gli antichi, sia la storia del medio evo, a petto della quale essi sono nella medesima condizione che Eschilo e Sofocle rispetto a quella dei tempi mitici, e che è la sola capace di divenire e di essere fatta drammatica per le menti moderne.

La mitologia pagana è ben diversa secondo la diversità dei poeti che la maneggiarono. In Omero e in Eschilo è altra che in Sofocle. Eschilo nel *Prometeo* fa della repubblica celeste un'immagine delle società umane. Giove è un tiranno; che *sol ragione fa del proprio volere;* che sordo ha il cuore alla pietà; che è astretto ad essere iniquo non solo dalla propria durezza, ma dalla stessa novità del principato; che *nuove leggi stanzia e abolisce la maestà delle leggi antique;* che *blandisce* solo allorquando si trova egli stesso in pericolo. Prometeo è l'immagine del giusto benefattore dei suoi simili, in cui il tiranno punisce non solo la nobile alterezza verso di sè, ma l'indipendente pietà verso degli altri. Vulcano è un debole, ma non depravato ministro di un malvagio principe. — Lo spirito di questa tragedia è libero, morale, repubblicano; ma sotto il regno del politeismo potea chiamarsi *empio.*

« .....Non già forza e violenti modi
« Erano d'uopo a dominar sugli altri:
« Arte accorta bensì. »
(*Promet.*, pag. 15).

« .....Del regnare innato morbo è questo
« Non fidar negli amici. »
(*Ib.*, pag. 16).

Prometeo stesso è un vivo esempio della verità di questo detto.

Il sogno di Atossa nei *Persiani*, di Eschilo, ritrae e mette in contrasto sotto bella allegoria l'opposto carattere dei Persiani e de' Greci. E questo contrasto si mostra sopratutto nell'intera sommessione *de' primi* a ogni genere di autorità e nella irrequieta indipendenza de' secondi.

Vedasi con che bella maniera Eschilo adula gli Ateniesi nel discorso che mette in bocca alla madre del loro gran nimico (*Esch.* del Bellotti, T. I, pag. 160, seq.), ove fa di Atene il capoluogo della Grecia, e la città dalla cui salvezza dipende quella di tutta la nazione.

« .....Servi a null'uomo ed a null'uomo soggetti
« Si noman essi. »

(*Ib.*, pag. 161).

Ecco il carattere degli Ateniesi secondo Eschilo; laddove quello dei Persiani è ritratto da Atossa in quel voto che fa per Serse loro principe:

« .....Ah! ma non sia ch' ei debba
« Render ragion dell'opre sue. »

(*Ib.*, pag. 159).

La tragedia dei *Persiani*, quantunque sia delle men belle per l'esecuzione, è riguardevole per l'argomento, presentando ella il grande spettacolo delle lotte della Grecia coll'Asia sì opposte l'una all'altra di governo, di leggi e di costumi e la vittoria della indipendenza sul servaggio e sul dispotismo.

Il *Prometeo* è un nuovo genere di tragedia semplicissimo, in cui un solo personaggio immobile sulle scene come il dolore che lo ange e il fermo volere che lo conforta, si vede passar dinanzi una serie di personaggi di natura diversa introdotti dal poeta per esternare e spiegare in modo sensibile il carattere di quell'afflitto. L'azione pertanto tutta interiore e morale, è altamente drammatica come quella che è maestrevolmente intrecciata alla pompa sensibile della poesia.

Nella descrizione che fa Eschilo delle barbarie, fra le quali Apollo invia le Furie ad abitare, non si potrebbe egli ravvisare le atroci usanze dei popoli Orientali retti a freno dispotico, che per tal modo in questa tragedia destinata all'onor patrio avrebbe il poeta richiamati alla memoria a commendazione dell' umanità e delle sante leggi della sua patria? (V. *Eumenidi*, *Esch.* del Bellotti,

T. II, pag. 191). Non so se questa conghiettura possa avere buon fondamento; ma parmi bensì che il vedere accumulato nel novero di questi castighi disumani e l'accecamento, l'evirazione, la mutilazione e la lapidazione, la renda non del tutto spregevole.

« .....Essi (i Numi) altre leggi
« Han posto all'uom; nè mi pensai cotanto
« Valer le tue, ch'io trapassar dovessi
« Le non scritte de' Numi immote leggi.
« Queste, non d'oggi, e non da ier, ma sempre
« Ebber vita, e l'avranno; e il nascer loro
« Non è chi 'l sappia. »
(Sofocle nell'*Antig.* — Trad. del Bellotti, T. II, pag. 28).

Non sembra questo bel tratto l'originale da cui abbia ritratto quasi traducendolo Cicerone nel notissimo suo passo sulla legge eterna della morale natura? Egli è da notarsi in ispecie nello squarcio di Sofocle, che egli immedesima le prescrizioni morali coll'immoto volere della Divinità, e dopo averne fatto una cosa sola la contrassegna, quasi di due precipue doti come immutabili ed eterne.

« .....È del regnar gran pregio
« Tutto dire ed oprar ciò che si brama. »
(*Ib.*, pag. 30).

Questa sentenza di Sofocle sembra avere inspirata a Sallustio quella sua: « Impune quaelibet facere, id est regem esse. »

« Città non è, se d'un sol uom è schiava. »
(*Ib.*, pag. 44).

L'ACHILLE DI OMERO E IL RINALDO DEL TASSO.

Il personaggio di Achille nell'Iliade, quantunque pieno di energia, di freschezza e di bello poetico, non tocca però il segno della perfezione ideale, ed è per questo rispetto inferiore al Rinaldo della Gerusalemme. Il difetto non è tanto dell'ingegno di Omero quanto de' tempi in cui visse. Perchè il poeta non può alzarsi sovra il suo secolo, e quello dell'azione che ritrae in tutto quello che spetta i costumi. Ora una parte dei costumi, quella cioè che risiede nei riti e nelle costumanze della vita è indifferente, e non ha che un valor relativo; onde il poeta pignendola qual si è, di rado

incontrasi a peccare contro le leggi poetiche; e nessuno ascrive a colpa ad Omero l'avere ritratta l'aurea semplicità degli usi e del vivere di quel suo evo antichissimo. Ma havvi un'altra parte dei costumi che si connette indivisamente colla morale, la quale perciò dee dal poeta essere ordinata in guisa che si consenta cogli ordini morali, acciocchè si consenta pure cogli ordini estetici; giacchè ove non si trova la bontà etica, ivi nè meno ritrovasi la bellezza. Ecco pertanto la parte in cui peccò Omero e con esso quasi tutti i poeti gentili, quasi da necessità costrettivi, dovendo ritrarre storicamente uomini e tempi in cui le buone qualità della natura erano commiste, e stranamente ravviluppate con non picciola corruzione, cotalchè non era possibile il ritrovarvi l'esemplare perfetto di un estetico eroe. Il solo Virgilio dee eccettuarsi tra i poeti gentili, come quegli che nel suo Enea toccò quasi la perfezione mediante i lumi che ritrasse dalla civiltà romana e dalle filosofiche ricerche dei greci pensatori. Omero al contrario vivendo ancora in tempi barbari, ne' quali le buone e ree inspirazioni della fantasia e il costume erano le sole guide degli uomini, dipinse meravigliosamente in Achille un carattere sommamente dilettoso all'immaginazione, ma che riesce molto imperfetto e talvolta disgustoso quando questa facoltà ne' suoi giudizi non dimentica le suggestioni del cuore. Infatti Achille non è solo vivace ed impetuoso, ma efferato e barbaro; non è solo iracondo e collerico, ma rabbioso covatore di un odio eterno; l'ira in lui si radica profondamente, spegne tutte le altre qualità e dirige tutti i suoi moti, signoreggiando nel suo animo come regina, ed ella viene prodotta e alimentata non pure da una generosa alterezza, ma da un orgoglio vanitoso, è immenso sprezzatore degli Dei e degli uomini. Questo carattere è al certo sommamente armonico con sè stesso ed egregiamente pennellato e sostenuto da Omero; ma la sua armonia assoluta nella sfera poetica è molto imperfetta; perchè la morale così in pratica come nelle sue estrinseche relazioni coll'estetica non soffre alcuna legge, come alcuna prescrizione di tempo o di costume. La qual cosa si vede chiara ove si ponga mente che al certo è vizio nel protagonista di un'epopea ciò che ributta il leggitore ed invilisce il carattere dell'eroe; e che questo effetto certamente producono quei fieri insulti che nell'Iliade Achille usa verso i più illustri vinti da lui, e segnatamente contro Ettore di cui vilipende orribilmente sino il cadavere; insulti, che l'ira stessa, e la vendetta non possono escusare se

non sono elle al tutto brutali. Omero, lo ripeto, non si credeva con questo di abbassare i suoi eroi, perchè lo stesso Ettore, in cui volle trasportare il maggior interesse morale, è da lui dipinto come amatore di questi insulti; anzi paiono questi nell'Iliade un uso costante e generale dei vincitori; ma ciò non fa che Omero non abbia errato anche in linea di pura poesia; comechè si voglia escusare per non aver egli avuto dinanzi agli occhi una miglior natura morale a dipignere. La qual cosa fu conceduta al Tasso, che perciò nel suo Rinaldo vinse d'assai quanto al concetto ideale del personaggio l'omerico Achille. Rinaldo non è un uomo perfetto; ma le sue imperfezioni sono tali e sì ben misurate, che concorrono alla sua eccellenza poetica invece di menomarla. Quello che sopratutto si vuol notare nel confronto di questi due personaggi, si è che Omero non fece altro di Achille, a dir propriamente, che un personaggio privato; poichè quantunque egli intervenga come figura principale in un' azione pubblica, privati sono unicamente i motivi che dall'un capo all'altro del poema lo fanno agire. Egli si ammutina contro il suo duce pel ratto di una fanciulla, e pospone al risentimento di questa offesa l'onore e i diritti di tutta Grecia. Invano le più forti ragioni del dovere si adoperano per rimuoverlo dal suo spensierato proposto, chè egli vi mostra una inalterabile costanza: e vi durerebbe sino alla morte, se non venisse un altro privato impulso a vincere il primo. Egli s'arma, ei muove contro i Troiani, ne fa orrenda strage, cangia la faccia della guerra e uccide il più grande de'suoi nemici, non per essersi ricreduto del suo fallo, non per riparare i suoi torti verso il suo capitano, verso la sua patria, verso i suoi commilitoni e verso tutta la nazione greca, chè nessuno di tai pensieri gli cade in mente, ma solo per vendicare l'uccisione di un amico; ed egli è tanto in questa vendetta che si dimostra atroce e vile, invece di essere nobile e generoso. Rinaldo, al contrario, è un eroe pubblico. Egli si ammutina, travia come Achille; ma in modo più nobile, e per più nobile motivo. Nè il poeta lo fa durare in una cupa e solitaria contumacia come il Pelide; ma con arte mirabile fa succedere in lui al soldato irritato il giovine incauto e sensibile, e ci mostra dopo il trascorso di un fiero ed indomito carattere, quello di un tenero cuore. Per tal modo Rinaldo è sottratto a quell'attitudine di una collera prolungata e di una cupa ferocia, e il poeta si vale degli stessi suoi traviamenti per toccare le corde del cuore a pro del suo eroe, mostrando in esso un colto e gentil

animo inchinato ai sentimenti dolci e soavi. Rinaldo al fine rinviene in sè stesso per un nobile rossore de' suoi trascorsi e pel ravvivato amore della virtù e della fede. Il suo ritorno è una vera conversione che muta il risentimento e la mollezza passata in una generosa dimenticanza dei torti ricevuti, e nella sublime austerità di un eroe cristiano. Il Tasso ha fatto prova di tutto il sublime che si racchiude nei sentimenti del Cristianesimo quando ci mostra Rinaldo convertito ai piedi di Piero e sul monte, e non meno forte e tremendo di prima alla fantasia col nuovo corredo dei sentimenti religiosi e morali, che sì abbellano l'anima e sì profondo toccano il cuore. Quanto è egli mai superiore all'omerico Achille, in cni il consiglio si muta non perchè si ravvegga, ma per l'intervento di una nuova passione! Il Ginguené crede molto più elevato il motivo per cui Achillé è sottratto alla quiete della sua tenda, che quello per cui Rinaldo è tolto ai giardini di Armida. La cosa è vera per una parte, se si guarda ai soli sensibili lineamenti del quadro; ma investigando più addentro, io credo diversamente. Infatti la ragione che muove Achille è un affetto puramente privato: Rinaldo è condotto da tutti i più grandi motivi pubblici, dalla voce del suo gran capitano, dalla legge della religione è del dovere, dall'amore della sua fede e dal popolo fedele. Si aggiunga che Achille, movendosi a vendicar Patroclo, non fa altro che una nuova e brillante mostra del suo valore corporeo; laddove il Tasso avvisò che la grandezza di Rinaldo già nota abbastanza per questa parte, dovea esser locata in una nuova faccia; e con mirabile magistero chiamandolo alla semplice opera di recidere un mirto, ci mostra la sua forza interiore contro l'impeto delle passioni, e lo fa riuscir vincitore in un nuovo genere di battaglie. Per tal modo dove il greco eroe non si mostra che in un solo aspetto, e non ha mai altro merito che quello della corporale valentia, la grandezza si sviluppa nel Cristiano in nuove e superiori forme, che le danno tutto l'immaginabile compimento.

DELLA LETTERATURA FRANCESE.

La letteratura francese è dal lato della prosa così ricca e perfetta, che è sicura di vincere ogni altra moderna nazione. Gli stessi antichi non hanno una serie sì numerosa di eccellenti prosatori in tutti i generi, come Pascal, Bossuet, Fénélon, Labruyère, Larochefaucold, Malebranche, Savigny, Massillon, Voltaire, Montesquieu,

Rousseau, Buffon, Condillac, Laharpe, Chateaubriand, ecc., che esaurirono tutti i generi e i tuoni della prosa, e ne diedero i più inimitabili modelli. Ma quanto i Francesi sono ricchi nella prosa, altrettanto sono poveri nella poesia; anzi benchè abbiano avuti dei poeti sommi, non hanno lingua veramente poetica, e perciò non hanno della compiuta poesia. Il signor Ballanches ha di già fatto questa osservazione. La lingua francese ha lo spirito della sua nazione, ed è fatta pertanto per la società più incivilita; la prosa dunque analitica, che adotta tuttavia tutti i tuoni con sovrana eccellenza, dee essere la sua prerogativa. L'immaginazione poetica, forte abbastanza per potersi creare una lingua analoga, spetta esclusivamente, tra le nazioni moderne, a quelle che vivono sotto una zona eccessiva, gli Italiani e gli Spagnuoli, gli Inglesi e gli Alemanni. La Francia è la zona temperata dell'Europa ancor più per la sua indole morale, che per la fisica. La sua eccellenza dovette pertanto essere nell'eloquenza in tutte le sue forme; poichè l'eloquenza tiene il luogo di mezzo tra la semplice e nuda prosa e la poesia, ed è, per così dire, il *temperamento* della favella. Nè la lingua francese manca per questo al francese ingegno. Poichè egli è vero che i Francesi ebbero dei gran poeti, come Racine, Corneille, Voltaire; ma Racine e Voltaire sono sommi sopratutto pel loro buon gusto, che dipende più dalla coltura sociale, che dalla fantasia; pel contenuto Racine è un felicissimo imitatore degli antichi, Voltaire degli antichi, di Racine e degli Inglesi; ma nulla più (1). Non vi ha in Francia un poeta che per la forza dell'immaginazione e dell'inventiva possa paragonarsi a Dante, all'Ariosto, a Lopez, a Milton, a Shakspeare. Questa forza straordinaria di creazione non mancò certo alla Francia; ma ella non si spiegò nella poesia, ma nell'eloquenza; ella non diede nè un drammatico, nè un epico, ma un oratore; ella diede Bossuet. Pascal e Bossuet sono pei Francesi quello che per gli Italiani l'Alighieri e l'Ariosto, per gli Inglesi Shakspeare.

Per ravvisare come l'ingegno francese sia poco acconcio a quella

(1) Corneille fu più nuovo per i Francesi di Racine, perchè invece d'imitare come Racine gli antichi, la cui coltura estetica era analoga a quella della Francia, imitò Lucano e gli Spagnuoli. Per lo stesso motivo, Voltaire avendo imitati gli Inglesi, parve più nuovo di Racine. Onde parecchi critici parlano dell' *ingegno* di Corneille e Voltaire e del *buon gusto* di Racine; ma in sostanza Racine non ha meno ingegno degli altri due; e questi non hanno meno imitato di Racine.

poesia che divenuta da una forte, nuova e vasta immaginazione, si facciano le osservazioni seguenti:

1° I Francesi non hanno alcun poema epico; perchè è appunto il poema epico quel genere in cui tutta si manifesta la poesia dell'immaginazione e della lingua. Invano Voltaire con tutto il suo ingegno tentò un'epopea; l'Euriado non è tale nè per la poesia, nè per la lingua. Le opere francesi che più si avvicinano alla poesia epica non sono già in versi, ma in prosa; e infatti il nome di poema si dee piuttosto al Telemaco e ai Martiri che all'Enriade. Tanto è vero che la prosa è la prerogativa dell'ingegno e dell'idioma francese, che solo ne' suoi limiti può dimostrarvisi la poesia (1). — L'Italia, per lo contrario, la quale tra le nazioni moderne è la più poetica per la lingua e per l'immaginazione, lo dimostra assai chiaro col vantare essa sola tre rivali di Omero, Dante, l'Ariosto e il Tasso.

2° La poesia lirica è, dopo l'epica, quella che più dipende dall'immaginazione e che richiede maggiormente lingua poetica. Ora i Francesi non hanno alcun sommo lirico. Rousseau, appetto degli antichi e di altri moderni, è solo di second'ordine. Egli trae le sue sostanze dalla Bibbia, e la sua lingua nobile sì ed energica, non ha nè la pieghevolezza, nè il colorito spontaneo, nè la varietà del poetico idioma. — Gli Italiani, per lo contrario, checchè siasi detto, vantano più di un lirico paragonabile a Rousseau, come Filicaia, Chiabrera, Guidi, Foscolo; e ne vantano due di prim'ordine, benchè in generi diversissimi, il Petrarca e Alessandro Manzoni.

3° Il dramma per musica richiede l'armonia poetica dello stile in grado eminente. Il Metastasio è pertanto senza pari in questo genere, e solo ben da lontano gli si può paragonare Quinault.

La sola Italia ha un Metastasio, perchè la sola lingua italica ha un'armonia veramente poetica. —Gli Italiani sono per la poesia delle immagini e dell'armonia quello che i Francesi per la prosa. Dico, la poesia delle immagini e dell'armonia; poichè attesa l'imperfezione e le divisioni della società in Italia, la poesia del cuore umano non potè innalzarsi tant'alto. Dante sinora è il nostro solo poeta tra-

(1) Il *Discorso sulla Storia universale* è il componimento francese che può stare appetto all'Iliade, al Paradiso perduto, alla Divina Commedia. Dunque il francese idioma e il francese ingegno può soltanto essere sommo nell'eloquenza. I Francesi non hanno nè Omero nè Pindaro, essi hanno Bossuet.

gico. La profondità dei sensi che spicca nei poeti Inglesi e Tedeschi, è rara in Italia. Ma per le immagini e per l'armonia poetica, noi non temiamo uguali. Dante solo e l'Ariosto ci mettono per questa parte sovra tutte le nazioni moderne, e ci agguagliano per lo meno ai Greci. — La musica, tra le moderne nazioni, non è ella costretta a trovar solo in Italia un idioma che le sia pienamente appropriato? L'idioma italico non può per questa parte avere che un rivale, cioè l'idioma greco; essi soltanto sono due idiomi eminentemente poetici, perchè eminentemente musicali. I Romani essendo i più sociali fra gli antichi, e più illustri per carattere politico che per immaginazione od ingegno, ebbero un idioma che s'innalza soltanto per la facoltà poetica sovra il francese, quanto la costruzione sintetica che prese dai Greci vince l'analitica in poesia; ma se togli questo divario, il latino è come il francese un linguaggio che rende immagine di una gran coltura sociale, che è atto ad esprimere le idee ed i sentimenti, piuttosto che le alte immagini della poesia. Egli è vero che i Latini ebbero un poeta epico; ma Virgilio, per la sua gran correzione, per la magia dello stile poetico in una lingua poco poetica, per l'eccellente gusto, per la delicatezza dei sentimenti s'avvicina piuttosto a Racine che ad Omero. Virgilio è il poeta drammatico del secolo di Augusto. Ma nulla in esso ritrovi che rassomigli per la lingua e la fantasia a Omero, Dante, l'Ariosto e direi persino a Torquato Tasso. I gran miracoli di un linguaggio sommamente poetico e di un'immaginazione veramente epica e nuova, si devono cercare in questi gran poeti greci e italiani. L'Italia era troppo colta ai tempi di Augusto per poter toccare la cima dell'immaginosa poesia. La letteratura nacque troppo tardi fra i Latini, come fra i Francesi a tal uopo. Ci va una novità di coltura, che soltanto ha luogo quando un popolo esce dalle tenebre della barbarie e da' torbidi civili, acciocchè largo si apra il campo e si spieghino le forze dell'immaginativa. L'Italia ebbe nella letteratura latina una poesia atta ad esprimere gli affetti teneri o sociali, che non mai bene si sviluppano (fuorchè un ingegno sì prodigioso come Dante faccia eccezione) che in un impero fortemente costituito e ridotto all'unità politica. Orazio, che fa un'eccezione, non giunse però all'altezza di Pindaro. Virgilio espose in un quadro imitato da Omero degli effetti degni di Racine, e fu il vero drammatico del Lazio; ma egli non fu rivale de' Greci che nelle Georgiche, genere destinato a rendere poetica la vita campestre, vita tanto

cara a' non corrotti Romani. La poesia che i Romani recarono a perfezione fu la poesia elegiaca, in cui Ovidio, Tibullo, Properzio sono dei modelli inimitabili, essendo gli affetti del cuore molto più proporzionati a una società colta che le grandiose immagini della fantasia. Il regno dell'immaginazione che mancò per tali motivi all'antica letteratura degli Italici, si spiegò sulla moderna, nata da lunghe e tenebrose turbolenze, e recata alla cima dall'eccellenza del sovrumano ingegno di Dante. Le divisioni della società nella moderna Italia non potè impedire, e forse servì a svolgere la fantasia, ma ella impedì lo spiegamento di quella poesia sociale, che più d'ogni altra esprime le affezioni dell'animo, la drammatica. L'Italia moderna non ha nè elegiaci a livello di Tibullo e Properzio, nè drammatici che possano stare a paro di Racine. L'ingegno di Dante gittò, è vero, molti lampi drammatici, piuttosto però in quel genere immaginoso, profondo e relativo di Eschilo e di Shakspeare, che nel genere colto e sociale di Sofocle e di Racine; ma non ostante gli sforzi dell'Alfieri, il talento drammatico di Dante fu senza discepoli, attesa la natura della società italica. Quel Cinquecento, in cui si colse in gran parte l'eredità lasciata dal Petrarca e dall'Alighieri, vide pressochè contemporanei e nella medesima villa sorgere, unico prodigio, due sommi epici, l'Ariosto e il Tasso, ma nessun poeta che bandisse la mediocrità della scena tragica.

4° Quella poesia drammatica, che più dipende da una gran coltura sociale che da una forte immaginazione e da una cognizione profonda e inspirata dal cuore umano, fiorì pure nella Francia, in mano dell'incomparabile Racine. Ma le tragedie di Racine, se ne eccettui Atalia (che non fu inspirata dalla Francia, ma dalla Bibbia, e in cui havvi un solo difetto, cioè l'insufficienza della lingua a esprimere i concetti del poema, insufficienza che non potè esser vinta dall'ingegno del poeta più maestro nel maneggio della lingua poetica de' Francesi), penetrano, è vero, a fondo del cuore umano, ma sentono troppo la coltura del loro secolo, e una certa mollezza parigina, un grande amore delle più librate proporzioni, perchè possano uguagliare l'altezza di Shakspeare. Ond'è sempre vero che la poesia si alzò in Francia all'eccellenza, fuori di quello che richiede una novità e una forza nativa d'immaginazione, e che quando tentò di sollevarsi a un tal grado, come nell'Atalia, le mancò la lingua, in cui parla.

5° Più ci allontaniamo da quella poesia, che consiste nell'uso

dell'immaginazione e nei prestigii della lingua poetica, e più ci avviciniamo a quella che consiste nel maneggio degli affetti e dei sensi sociali; maggiori compaiono le glorie della poesia francese. La commedia, ancorchè sia esposta in versi, egli è pur certo che richiede un linguaggio infinitamente meno poetico dell'epopea, della tragedia, dell'ode, dell'elegia; il suo linguaggio si accosta grandemente a quello della prosa; onde dei capolavori in tal genere furono composti in prosa, senza alcun detrimento dell'opera. Havvi anzi quistione tra i letterati italici, se la nostra commedia ami meglio il verso o la prosa; l'esempio del Macchiavelli e del Goldoni sta dall'ultima parte; e senza pretendere di risolvere la quistione, si può dire che il genere di commedia trattato con tanta maestria da questi due scrittori, meglio si acconcia coll'indole del parlare prosastico, perchè il linguaggio intrinsecamente poetico dell'italica lingua non è adattato alla natura di queste commedie (1). I Francesi, per lo contrario, il cui linguaggio poetico non si divide per natura intrinseca dalla prosa, poterono avere in versi delle commedie eccellenti non meno delle scritte in isciolto parlare; onde relativamente ad essi, non perdendo nulla della sua naturalezza la commedia nel linguaggio poetico, e acquistandovi di più le grazie del metro, si può forse asserire che la metrica favella vi si debba adoperare. Comunque si decida questo punto, non è egli perchè la commedia richiede ben poco d'idioma poetico, e ama nel contenuto il tatto finissimo delle relazioni degli uomini in una colta società, che Molière diede dei perfetti modelli in questo genere di composizioni? Ammiriamo il buon giudizio di Boileau, che interrogato dal Re Ludovico qual fosse l'uomo più straordinario della sua nazione, rispose col dar questo vanto non a Racine, ma a Molière. Racine fu un eccellente conoscitore del cuore umano, e uno scrittore d'inarrivabile eleganza; ma la tragedia vuol qualche cosa di più per giungere a quell'altezza in cui la condusse Shakspeare. La tragedia ama che i misteri del

(1) Il signor Silvio Pellico, in un opuscolo pieno di luminosa e sagace critica e di caldo affetto per i progressi della patria letteratura, intese di dimostrare che la commedia italica possa acconciamente scriversi in versi. Lascio, come superiore a' miei lumi ed estranco al mio scopo, di trattare a fondo questa quistione, ed osserverò solamente che non si può negare la tesi del signor Pellico, se si parla di una commedia di genere diverso da quello di Carlo Goldoni, e piuttosto avvicinantesi alla specie più elevata e più ideale di quella di Shakspeare.

cuore siano piuttosto espressi dalle creazioni vaste di un'immaginazione nativa, come fa il poeta Inglese, che dalle convenienze sociali che mette in opera Racine; la tragedia vuole un linguaggio che sappia sempre poeticamente esprimersi con semplicità, e talvolta con un sublime lirico od epico. La commedia, per lo contrario, consiste nello spiegamento del ridicolo, affezione che si spiega in ragione diretta dal raffinamento della società; e non richiede, almeno come qualità necessarie, le immagini e l'armonia della favella poetica.

6° Se Molière, come perfetto nel suo genere, è senza fallo il più gran poeta della Francia; ed è tale perchè trattò una materia, per cui nulla gli mancava nello spirito del suo secolo e della sua nazione, e nel genio della sua lingua, Lafontaine merita di partecipare con lui la gloria di essere sommo, unico, inarrivabile, non già come autore di novelle, perchè in questo non ha agguagliati il Boccaccio e l'Ariosto suoi maestri, ma come autore di apologhi; nella qual sorta di poesia, benchè avesse antecessori Esopo e Fedro, riuscì altissimo e veracemente inventore. Quest'uomo singolare, che conseguì l'ideale poetico del regno animale, e fingendo nei bruti l'intelligenza per privilegio poetico, seppe loro dare dei costumi, dei caratteri, una lingua, senza punto uscir dalla natura, senza punto far sentir l'artifizio, ma tutte disponendo le sue finzioni quali ognun sente che dovrebbero essere a realtà condotte, quando cioè piacesse all'Autore della natura di dare ai bruti un grado d'intelligenza e di parola proporzionato all'istinto di cui sono forniti; quest'uomo, amatore appassionato della schietta natura e nemico delle affettazioni e della polizia sociale, rendeva immagine ne' suoi costumi, nella sua indole, nel suo tratto di un uomo che pare al tutto estraneo al commercio e all'osservazione de' suoi simili, per esser dedito unicamente a quello di una specie inferiore di esseri, che vuol vivamente ritrarre nelle sue carte.

Ma in mezzo a questo ritiro di Lafontaine, a questo apparente divagamento dell'attenzione dagli uomini, dalle convenienze, dagli usi della loro società, chi non vede un finissimo accorgimento e una grande cognizione di tutto questo, a segno, che mentre egli vivamente colora le cose degli animali, ritrae in essi quello spirito di coltura e di delicatezza di sensi e di commercio, che avea luogo nella Francia, e sopratutto a Parigi. Siamo sorpresi nel vedere Lafontaine che una donna di spirito, a lui legata di una dolce amicizia, chiamava gentilmente *la sua bestia* a indicare la sua

ignoranza perfetta delle cose del mondo, abbia ne' suoi apologi drammatici ritratta quella società, che Molière senza coprirla di alcun velo recava sopra la scena. Un moderno Italiano poeta, che si servì del suo ingegno e delle lettere non per correggere, ma per deturpare i costumi, non per raddrizzare le idee e conservare le verità sociali, ma per traviare le prime e scancellare le seconde con uno spiritoso cinismo, che si compiace nel rendere ridicola l'umana natura, assomigliandola a' bruti, e nel vilipenderne le debolezze, senza mai mostrarne la dignità, intraprese di ridurre a un ordinato poema il genere di Esopo e di Lafontaine. Ma quantunque egli abbondasse di spirito e paresse la grandezza e l'unità del quadro da lui prescelto rendere molto più acconcia l'espressione dell'umana società sotto l'emblema di una repubblica di animali, egli rimase grandemente per ogni parte al di sotto del favolista francese. Il gran pregio di questi si è la schietta naturalezza, la elegante bonarietà dei concetti e dello stile; di modo che più ti dice, più ti fa sentire un tratto di Lafontaine, che un canto intiero del poeta italiano. L'uno ti dipinge a quadri staccati, senza pretensione alcuna e quasi senza accorgersene gli uomini, mentre ritrae l'ideale, ma schietta natura degli animali nel circolo di brevissimi apologhi; l'altro mostra il suo concetto chiaramente, accomoda la natura schietta e modesta dell'apologo al suo scopo con un artificio e uno spirito che lo deforma.

Io non voglio asserire che l'apologo non sia capace di una maggior estensione, poichè non si possono limitare i privilegi dell'ingegno creatore, e si attribuisce ad Omero stesso un tentativo in questo genere; ma egli è certo che è un corrompere questa specie di poesia, è un disconoscere la sua natura il trattarlo con artificio sensibile, e con tanta ridondanza di spirito. Lafontaine ha certamente tutto lo spirito francese; ma lo spirito francese qual era nel secolo di Ludovico, accompagnato ancora dalla semplicità dei tempi anteriori. Il linguaggio di Lafontaine, conservando le grazie e le forme di Marot che cominciavano ad andare in disuso, si acconciò vie meglio alla natura dell'apologo, il quale sembra volere si metta in bocca agli animali una lingua che la società incivilita più non adopera. Un Italiano che volesse imitare Lafontaine, non dovrebbe usare il linguaggio tutto moderno e tutto brillante dell'Autore del suddetto poema, ma farsi bensì uno stile che sapesse dell'ingenua semplicità del Trecento, come fece il Berni nella poesia giocosa da lui alzata a perfezione, e il Pignotti in

alcune poche delle sue favole. — Se adunque la Francia ebbe un Lafontaine nel secolo di Ludovico, egli è perchè la natura modesta dell'apologo non richiedeva un'altra poesia, ma un fino accorgimento accoppiato ad una elegante semplicità, le grazie antiche di Marot e la coltura moderna.

7° Un altro genere in cui i Francesi hanno pure dei modelli di perfezione, sono l'epistola nel genere di Orazio, la più bella gloria poetica del Boileau, e tutti quei componimenti leggieri, spiritosi, in cui tutto il pregio è la finezza de' sali, la purità del gusto, la leggerezza dei concetti e la pieghevolezza dell'espressione, ne' quali Gresset, Voltaire, Piron ne lasciarono parecchi modelli. A tutto ciò non si richiede nè altezza d'immaginazione, nè grande armonia poetica; ma lo spirito sociale, il ridicolo, la finezza francese e le grazie di conversazione della gallica lingua.

Con questi fatti credo di poter, fondato sull'esperienza e non su delle astrazioni, asserire che, se i Francesi hanno su tutte le altre letterature la palma della perfetta eloquenza, essi la cedono a tutte per la perfetta poesia. Il che si potrebbe ancora più brevemente provare, dicendo, che là ove non havvi una lingua intrinsecamente poetica, non può essere perfetta poesia; e che i Francesi non hanno lingua intrinsecamente poetica.

Oltre al testimonio del Ballanches, che lo confessa limpidamente, potrei arrecare quello del signor Villemain, il quale dice, che « l'elo« quenza religiosa è la corona immortale del secolo di Ludo« vico XIV » (Mélanges, pag. 294), il che torna in sostanza allo stesso. Poichè Bossuet e Massillon sono dei nomi a cui tutta l'antichità dee cedere anche col suo Demostene e col suo Marco Tullio; Pascal, Montesquieu, Buffon non trovano, almeno quanto all'eloquenza, dei rivali in alcuna nazione. Ma i poeti francesi più grandi con tutta la loro perfezione non possono pareggiare lo splendore di Omero, Virgilio, Dante, Ariosto, Tasso, Miltono, Shakspeare; e ancorchè avessero tutto onde agguagliarli, mancherebbe pur sempre la lingua, cedendo l'idioma francese come poetico non solo agli idiomi greco e italiano, eminentemente poetici, ma a tutti gli altri idiomi moderni che vantano una letteratura.

I prosatori francesi si possono dividere in due classi. Gli uni, come gli scrittori del secolo di Ludovico XIV, seguono il genio naturale del gallico idioma, che fu in quel secolo a perfezione condotto. Gli altri, a cui appartengono parecchi scrittori anteriori o posteriori a quel gran secolo, se ne dilungano alquanto. Prima

di quest'èra, in cui venne formata l'indole della lingua francese, gli scrittori erravano incerti, non ancor sicuri del luogo ove dovevano fermarsi. Il fortunato Montaigne arricchisce l'imperfetto idioma patrio de' costrutti latini ed italici, e gli dà con tale artificio in esso lui al tutto impensato e spontaneo una grande varietà e pieghevolezza; e benchè in disuso vada il suo stile, sempre piace, perchè v'improntò il suo animo. Ma se prima del secolo di Luigi la lingua non fu al tutto nazionale, perchè non ancora pienamente formata, dopo avvenne il medesimo, appunto perchè era stata formata, e dagli scrittori di quell'aureo secolo condotta già alla sua perfezione. Quando le bellezze in un genere sono esaurite, i grandi ingegni ricorrono a dei nuovi generi per poter creare delle nuove bellezze. Il genio naturale della lingua francese avea inspirati gli scrittori del secolo XVII; il genio classico degli antichi inspira gli scrittori del secolo XVIII. Montesquieu, Buffon, Rousseau aveano grandemente studiato in que' primi; ma disperando di emularli, accoppiano a questo studio quello delle lingue antiche, e ne deducono un nuovo modo di scrittura. Chi non vede che Montesquieu enuncia i suoi grandi pensieri con parole francesi, ma con modi piuttosto proprii dei grandi scrittori del Lazio. Il signor Dussault osserva che le pagine eloquenti di Rousseau rendono piuttosto immagine di una bella traduzione di qualche antico, che di un'opera originalmente francese. Rousseau, imitatore di Seneca e di Montaigne (come nota il signor Laharpe), parve a molti indicare nel suo stile la sua origine svizzera, e colla sua costruzione artificiosa e compassata è quello, fra tutti gli scrittori del suo secolo, che più si dilunga dal nativo genio della lingua francese. Certamente questi grandi scrittori si guardano dall'inventar nuove voci e nuove frasi nella sostanza della loro favella; ma il periodamento, lo stile è al tutto nuovo. Questo è infatti l'unico campo aperto per la novità agli alti scrittori in fatto di lingua; voci, frasi deono essere antiche, e senza di queste, quando l'indole della lingua è formata, sono barbare. Nulla di meno convieue confessare, che nonostante le bellezze delle prose dei suddetti scrittori, quel non so che di estraneo che si sente ne'loro scritti, non piace alla lunga come lo stile al tutto francese degli scrittori del secolo XVII, benchè forse più diletti per la sua novità a prima fronte. Per lo che i più pregiati scrittori della Francia de'nostri tempi, i Barante, i Bonald, i Villemain, ecc., ritornano all'imitazione del secolo aureo, e si attengono a seguitare il puro genio nativo della favella. Non è egli questo

magistero di artificio, che si scorge in quasi tutti gli scrittori del secolo XVIII, tolto Voltaire, che per molti fa preferire quest'ultimo anche in prosa? Tal era forse l'incanto per cui uno straniero, un Alfieri che sempre amò nella prosa la naturalezza, nella sua ineducata gioventù, guidato da un senso interiore, provava sommo diletto nel leggere le prose del Voltaire, e non potea sofferire quella del Rousseau. Se non che la prosa del Voltaire ha qualche cosa di malizioso e di leggero che lo distingue dal secolo di Ludovico, di cui vide gli ultimi anni. Condillac, lo stile del quale è un modello di chiarezza, diede al suo stile una precisione e una brevità analitica, che prese dal suo secolo, e non avea luogo nel secolo XVII. Il solo scrittore insomma di questo secolo, l'elocuzione del quale non tenga nulla del suo secolo, è un uomo che visse in grembo alla natura, che è lo stesso in tutti i tempi, piuttosto che in seno alla variabile società. Le belle pagine di Bernardino di S. Pietro sono semplici come la natura, e candide come l'anima del suo maestro, il Fénélon.

Bossuet, nel secolo XVII, è il solo autore che trasportò nella lingua francese qualche cosa di estranio. Ma egli non imitò le elocuzioni orientali della Bibbia per un meditato artifizio, ma perchè lo stile della Bibbia era quello del suo ingegno medesimo. Ancor fanciullo gli cadde tra le mani quel divin libro, e destò in lui un entusiasmo, che durò sino al termine della sua vita. Questo fatto non ci mostra svegliata una naturale attitudine dal vedersi posto innanzi il suo modello? Quando un entusiasmo così forte e così improvviso si desta alla lettura di un libro, dite pure che tra lo spirito dell'Autore e quello del leggitore havvi una peculiare analogia. Se Isaia non avesse scritto, Bossuet avrebbe ciò non ostante parlato il linguaggio d'Isaia. In conseguenza di questo impulso naturale, e di una possanza così grande d'ingegno, non è maraviglia se il Bossuet, secondo la bella frase di un francese scrittore, *piegò la lingua alla forza del suo pensiero*. Quali non sono le analogie nascoste nel grembo della natura tra le cose più svariate, alcune delle quali i sommi ingegni rivelano? Chi ha il diritto di segnarne i confini? Bossuet mostrò che l'energia del più antico degli idiomi non repugnava alla lingua francese; e mescolò talmente l'una cosa coll'altra, che la sua opera fu quella della natura. Bossuet non ebbe alcun degno imitatore, perchè il segreto di quell'accoppiamento era stato affidato al solo suo ingegno; ed è per questo, che in leggendo i suoi scritti nulla trovi che sappia l'arte, nulla che repugni all'indole nativa

della lingua. Laddove negli scrittori del secolo XVIII si sente l'opera dell'artifizio, quando travasano nel loro stile delle bellezze straniere, perchè un tale accoppiamento fu in essi non l'opera della sola natura, ma in gran parte di un premeditato disegno.

QUANDO SIASI FORMATA LA LINGUA FRANCESE.

La lingua francese si formò nel secolo di Ludovico XIV. L'analogia di quello che questo secolo è per la letteratura francese con quello che è per l'italica il secolo di Leone X, ha indotti parecchi a credere, che siccome la lingua francese si formò in quell'epoca, così l'italica in questo, e non nel Trecento abbia dovuto formarsi. L'argomento di costoro sembra avvalorarsi, se all'esempio dei Francesi quello s'aggiunga dei Latini, la cui lingua sembrò formarsi nel secolo di Augusto e non prima.

L'argomento è però illusorio. Il secolo di Leone ha molta analogia con quello di Ludovico e di Augusto; ma l'analogia non è per tutte le parti.

Non è per tutte le parti della lingua e nè meno della letteratura; poichè l'Italia ebbe Dante, che è il suo Bossuet (questo raffronto tuttochè strano sembri a prima fronte, mi par tuttavia giustissimo relativamente a parecchie essenziali analogie tra l'ingegno di questi due sommi), il Petrarca, che è il suo Virgilio e il suo Racine, il Boccaccio, che è il suo Cicerone e il suo Terenzio nel Trecento. Il Cinquecento arrivò dopo di questi tre insigni maestri, che non furono mai superati e nè meno perfettamente agguagliati; il che se può recarsi in dubbio quanto alla poesia, è certissimo quanto alla lingua. Prima dei secoli di Augusto e di Ludovico non vi furono uomini in Francia e nel Lazio che possano paragonarsi a Dante, al Petrarca, al Boccaccio. Non si dee dunque dire che il nostro Cinquecento sia per l'Italia il correlativo di quei due secoli per la francese e latina letteratura; ma piuttosto, che le ricchezze letterarie concentrate per i Francesi e per i Latini in quei due secoli, sono divise in Italia tra il Trecento e il Cinquecento.

Rispetto alla lingua, il nostro Cinquecento potrebbe piuttosto paragonarsi al secolo di Ludovico XV; ora nessun francese immaginò mai di porre in questo secolo l'epoca determinatrice del suo idioma.

Quelli, che opinano la lingua formarsi in ragione della letteratura, siccome l'indole essenziale della letteratura italica si formò

nel Trecento in Dante, Petrarca, Boccaccio, ispiratori dei seguenti secoli e non mai superati, così in quel secolo dovette formarsi la lingua. Il Cinquecento dilatò, è vero, arricchì, perfezionò, non certo quanto alla sostanza, ma quanto al ripulimento e alla proporzione della forma, la letteratura del Cinquecento; ma non la formò, non la modificò nella sostanza, e lungi dal pareggiarne il possente vigore, non potè nè meno appieno agguagliarlo. Per conseguenza dovremo dire, che il Cinquecento dilatò, arricchì e polì la lingua del Trecento; ma che non ne determinò l'indole e non ne formò la sostanza.

Il paragone degli avversari favorisce anzi le nostre cause, chi il consideri attentamente. A udire alcuni di essi, pare che la lingua latina siasi formata nel secolo di Virgilio e di Marco Tullio, e la francese in quello di Bossuet e di Racine. Ma il fatto si è che la sostanza delle voci e dei costrutti esistea già anteriormente negli scritti di Ennio, di Marot e di Amiot. Che fece il secolo d'oro della Francia e del Lazio? Inventò forse delle voci di conio novello, e dei costrutti alieni dal precedente uso? No; esso non inventò la lingua, nè la sua indole; ma seppe soltanto ritrovarla tra le antecedenti confusioni, formarla, mentre dianzi era incerta, purgarla, mentre prima il suo oro era commisto col fango. L'uomo, per grande che sia, non è mai l'inventore delle lingue, nè il loro determinatore; ma sì il tempo, la natura, l'uso pubblico, le circostanze. Prima di Cicerone e di Pascal, la lingua aurea di questi scrittori preesisteva già tutta intera negli scritti anteriori e nella parlata favella; ma sparsa e qua e là fra mille lordure; essi la trovarono, non l'inventarono. In questo senso, e non in altro l'individuo è creatore delle lingue. Essi sceverarono di ogni barbara ed impura mescolanza l'oro della favella, e raccogliendolo ne' loro scritti tolsero le antecedenti confusioni ed incertezze, e spianarono una facil via ai seguenti scrittori. Supponiamo adunque che nel Trecento non fossero stati nè Dante, nè il Petrarca, nè il Boccaccio, ma solo quegli autori infinitamente minori, che veneriamo pur come classici della nostra lingua. In tal caso si dovrebbero forse ripudiare questi scrittori, ometterne la lettura e inventar senza tale aiuto la lingua italiana? Sarebbe questo un imitare gli scrittori del secolo d'Augusto e di Ludovico? Non si dovrebbe anzi, per seguire le pedate di questi, fare uno studio profondo in quei Trecentisti per tòrre dalle loro grette scritture, in cui havvi molta povertà di stile, e spesso scorrezione e barbarie, dietro la scorta

di un gusto fino e sanissimo l'oro nativo delle voci e dei costrutti dell'italiana favella? La viva favella va certamente studiata nelle accennate opere ed in quelle degli altri scrittori; onde al presente in Italia nella suddetta ipotesi si dovrebbe chiamare a consulto la favella che vi si parla; ma siccome il paese è diviso in varie provincie, converrebbe estendere lo studio a tutte le favelle particolari; una sola però di queste favelle reca veramente l'impronta dell'italica lingua, cioè la toscana; a questa dunque converrebbe dare il primato. Così i Francesi, scrittori del secolo XVII, studiavano certo sopratutto la favella della capitale. Congiunto per tal modo lo studio della favella a quello degli scrittori del Trecento, benchè l'uno e l'altro nell'ipotesi *rudis indigestaque molis*, se ne verrebbe a formare una favella determinata e consentanea al buon gusto; e una tal opera non sarebbe un' invenzione, ma una scelta. Coloro adunque i quali esimono gli scrittori dallo studio di quegli antichi, e vogliono che la favella liberamente si muti secondo l'indole dei tempi, non troveranno mai autorità che gli favoreggi nei secoli di Augusto, o di Ludovico, o in qualunque altro.

Quello che si dovrebbe fare in tal caso, fu fatto da tre grandi Trecentisti medesimi, Dante, il Petrarca, il Boccaccio. Essi crearono la letteratura; essi non crearono, ma formarono la lingua, di cui tolsero, se non tutte le voci e i costrutti ad uno ad uno, la sostanza almeno e l'indole nativa dai poeti anteriori e dalla favella del popolo. Essi adunque sono per noi quello che i Pascal, i Bossuet, i Malherbe, i Racine sono per li Francesi. Noi dobbiamo studiare sopratutto in essi il nostro idioma, come ne' detti scrittori, studiano il loro i Francesi; senza però lasciare affatto la lettura degli altri Trecentisti, come i grandi scrittori francesi non isdegnarono pure, e spesso meno di quel che si creda di studiare in Amiot, in Montaigne, in Marot, in Voltaire, in Balzac; tanto più che rispetto alla lingua, se non rispetto allo stile, rispetto alle voci e ai costrutti parecchi Trecentisti di second'ordine s'avvicinano d'assai alla purezza e alla eleganza de' tre gran luminari di quel beato secolo. Che poi colla lettura de' Cinquecentisti si apprenda a modificare il giro troppo latino de' periodi del Boccaccio, e ad evitare alcune rozzezze e alcuni vocaboli dell'Alighieri irrevocabilmente caduti in disuso, noi non neghiamo che possa farsi, anzi vi confortiamo gli studiosi: se non che, lo stesso Trecento bastar potrebbe a tale scopo; poichè molti prosatori vi sono di questo secolo, i quali apprender possono coi più squisiti modelli

di semplicità e di periodamento italiano quello che di poco consono a questo havvi nella prosa del Boccaccio; e il solo Petrarca, che ebbe la prerogativa di dare a tutti i suoi vocaboli l'immortalità, e a'suoi costrutti il marchio dell'eleganza, può servir di scorta ad evitare alcuni nèi della Divina Commedia. Tuttavia è utile che si studino i capolavori del Cinquecento per la dilatazione che vi ricevette la favella, e l'applicazione che se ne fece a dei generi di letteratura non ancor trattati nel Trecento; purchè prima di tutto si studi in Dante, nel Petrarca e nel Boccaccio, e non si dimentichi gli altri scrittori del loro secolo.

DE' PROGRESSI DELLA LETTERATURA IN FRANCIA.

La coltura letteraria che in Francia nel secolo XVIII si dilatò in un modo certamente leggero, ma enciclopedico, e il cui distintivo è il movimento filosofico delle idee, e un appetito forsennato d'idee nuove, e passò persino nelle donne, in un modo che non si era veduto in alcun secolo anteriore, dovea necessariamente spiegar l'ingegno donnesco, e far uscire dal sesso, appena che vi avesse trovato un talento particolare, uno scrittore distinto. Durante il fare di questo secolo tal ventura non ebbe luogo; le Duchatelet, le Geoffrin, le Lespinasse, ecc., ebbero assai di talenti per ottenere un trionfo passeggiero, ma nessuno per evitare gli eccessi da cui gli uomini medesimi erano trascinati, nessuno per formare uno scritto (tolto forse alcune lettere famigliari, genere nel quale la donna ha solo d'uopo di qualche coltura e di qualche spirito per soverchiare gli uomini) che si accomandasse alla posterità. Finalmente da quella Svizzera, in cui avea già brillato Rousseau, esce una donna d'ingegno, che riceve il frutto della coltura sparsa nel suo sesso, e di un fenomeno non anzi veduto di una donna autrice di scritti, in cui trovi più che dello spirito, e una novità di pensiero che onorerebbe qualunque uomo. Madama di Staël ha con Rousseau comuni, oltre alla patria, molte qualità del suo ingegno, come la smania d'innovazione nelle idee, una filosofia non astratta, ma riposta nei sensi nobili e profondi, il disegno d'insegnar la virtù cogli affetti, e di far uscir la morale dalle romanzesche fizioni, una gran finezza nel dipingere le tendenze del cuore umano, un ardente amore per la libertà politica, un vivo entusiasmo per tutte le idee, e i sensi nobili e generosi, e sopratutto per la religione della natura, un rispetto verso il culto rivelato, unito però a una man-

canza di fede verso di esso, per cui lo guarda e lo ammira piuttosto come un bel lavoro naturale, che come un'opera divina. Rousseau avea innovato nella morale, nella religione, nella politica, e avea lasciato intatto un solo lato dell'uomo, cioè le sue facoltà estetiche; Madama di Staël lo coglie, e tenta delle riforme in letteratura. Quello che la divide immensamente dalle volgari donne del suo secolo che ebbero un passeggero trionfo nel circolo dei letterati, si è la delicatezza de'suoi sensi, la moralità e la religione de'suoi concetti, che in mezzo anche a'suoi errori non obliò mai, e mostrò sempre ne'suoi scritti; laddove più di un'altra donna celebre fu vista a que'tempi adottare i sistemi d'irreligione e di libertinaggio, e perdere così le grazie come la dignità del suo sesso; poichè nulla v'ha di più ributtante che una donna empia. Una parte di questa sua tempera si dee certamente all'educazione, all'esempio che ricevette dall'illustre suo padre, i fatti del quale non si ponno tutti approvare, ma le intenzioni furono sempre rettissime; una parte ancora al luogo della sua nascita, a quella Svizzera che morale e religiosa per natura, anche non ostante le sue divisioni, si serbò illesa dai disordini delle vicine nazioni; ma egli è difficile il supporre che una donna di brillante spirito e di coltura fornita che avea nella sua gioventù conversato con Raynal e con altri uomini di simil tempera, si fosse preservata dalla superficiale incredulità dell'età sua, se non avesse avuto nel suo cuore qualche cosa di profondo, nel suo ingegno qualche cosa di forte e di nativo per allontanarla dal seguir l'esempio universale.

Madama di Staël non è nè eloquente, nè energica, nè di robusta dialettica fornita, nè naturale ne'suoi primarii concetti come il paradossale Rousseau; il suo ingegno porta il carattere della donna; Rousseau cade più a basso, ma più s'innalza, e rende immagine della forza del sesso ne'suoi pregi come ne'suoi errori; Rousseau tolse dalla strana sua fantasia il germe delle sue dottrine; Madama di Staël, per lo contrario, è discepola dei Tedeschi, a cui la sua patria affine la rendeva; ma ella non è ligia di una letteratura straniera per artificiata imitazione, ma per una spontanea conformazione di genio; ella non è l'inventrice delle cardinali novità che vuole introdurre nelle lettere, ma le mostra sotto de'nuovi aspetti, attacca ad essi una folla di vedute, di sensi novelli, che rivelano ciò che si chiama ingegno. Ella non detta, come Rousseau, dalla cattedra, non fa un sistema ordinato; ma servando le convenienze del suo sesso, riceve dalla conversazione la sua coltura, e la rende

sotto mille diverse forme in una brillante conversazione. Ella medesima osservò l'attitudine del suo spirito a fecondare e trasformare interamente i concetti altrui; le sue idee sono quelle degli altri, ma passate sotto l'opera del suo spirito fecondatore.

L'epoca in cui Madama di Staël cominciò la sua coltura era quella in cui il bisogno di nuove idee continuando, dopo esausti tutti i mezzi nazionali, si trovavano gli spiriti costretti a cercarle in mezzo ad altre nazioni. Questo moto degli animi prese a manifestarsi in Francia nell'ultima metà del secolo scorso. Voltaire avea già da bel principio additate a'suoi cittadini le ricchezze delle altre nazioni; avea trasportato in Francia il gusto della filosofia inglese; avea imitato in poesia Pope e Shakspeare, ma con gran purezza di gusto. Il secolo XVII avea solamente imitati gli antichi; il XVIII imitò eziandio i moderni. Si cercò nelle nazioni straniere delle idee nuove; e questo condusse a ricavarne delle ispirazioni anche in poesia. Ma fu soltanto nell'ultima metà del secolo che si spiegò al tutto questa tendenza, e fu persino esagerata. Isteriliti gli spiriti da una poco feconda filosofia, essi furono nelle lettere imitatori servili dei moderni molto più di quello che i poeti del secolo anteriore stati lo fossero degli antichi. Egli spetta forse al secolo XIX il far uso delle inspirazioni straniere quanto la natura della propria nazione il permette. L'Inghilterra non bastava ella sola alla bramosia delle novità estere; ella diveniva già una cosa vecchia; si ricorse all'Alemagna; la letteratura nascente di questa nazione attirò gli sguardi; si stampò, tradotto in francese, un *Teatro tedesco*. Venne in questo frangente Madama di Staël; ella ricevette da'suoi tempi una direzione consentanea al naturale suo gusto; ma il suo ingegno la preservò dagli errori di Marmontel, Diderot, Beaumarchais, Mercier, i quali senza conoscere il pregio delle lettere straniere, ne copiavano soltanto i difetti da servili e sterili imitatori. Madama di Staël avvisò pel vero suo lato la letteratura germanica; e benchè non si possa dare a tutte le sue asserzioni il valore che si darebbe a quelle di un rigoroso critico, conviene confessare che ella vide le lettere tedesche sotto il loro aspetto grazioso, sotto quello che può renderle per un altro agente veramente feconde, per quanto può esserlo a una nazione una letteratura straniera.

Ne' primi scritti di Madama di Staël si scorge assai del libertinaggio di spirito degli anni che chiusero il secolo scorso, benchè conservino quasi sempre la decenza muliebre, e le forme religiose e morali. *Delfina* e le *Lettere su Rousseau* additano qual dovesse

essere l'impressione che una giovine donna, piena di brio e di spirito dovea ricevere dal secolo suo. Ma la sperienza della rivoluzione non fu infeconda per uno spirito come Madama di Staël; non valse certamente a torle le sue idee politiche che avea ricevute dal luogo natio, e che entrate nello spirito di una donna non possono forse più uscirne; ma corresse molti de' suoi errori in morale e in religione. Ella parla nell'*Alemagna* della religione cattolica in un modo ben diverso da quello con cui ne avea parlato in *Delfina*; e come si narra nella sua vita (da Madama Necker di Saussure), ella negli ultimi suoi anni pensò assai diverso in materia di religione da quello che avea pensato ne' primi.

Rousseau aveva una finezza particolare di spirito, una sagacità somma per penetrare nel cuore umano e scoprirci quelle dilicate e sfuggevoli tinte di sentimento che sì bene sapeva dipingere; ma egli avea troppo d'immaginazione, e mancava di giudicio a poter conoscere nel suo complesso l'umana natura. Quindi è che nelle sue opere, mentre per una parte ci trovi un talento non ordinario nello scrutare i segreti del cuore, e metterne in luce i sensi più riposti, per l'altra non ci vedi alcun giudizio sull'umana natura, che non poggi sul falso. Rousseau è un sommo maestro nella scienza dell'uomo per penetrare addentro nei sensi separati; ma egli manca al tutto di quella scienza che è necessaria per ridurre i sensi umani in complesso, e avere una compiuta e giusta idea dell'uomo com'esiste. Indi ne provennero i contraddittorii giudizi dati sugli scritti di questo filosofo, giudicato da alcuni come un profondo conoscitore del cuore umano, dagli altri come un creatore di paradossi. Gli uni hanno ragione, se si parla della sagacità nel penetrare ne' particolari sensi, gli altri ove si tratti del giudicio completo dell'individuo. Rousseau non vedea che una parte della nostra natura, e non conobbe mai un individuo; e quando ne volle creare alcuno, mostrandosi sagacissimo nei particolari, errò nel complesso del sistema. Questo è un carattere delle sue opere, la cui osservazione è importante, poichè fu appunto il non porci mente che rese gli errori di Rousseau tanto illusorii. Prendete l'*Emilio*, e lo vedrete pieno di giustissimi dettati che suppongono delle fine osservazioni sui fanciulli: la *Novella Eloisa*, e vi troverete a ogni pagina dei sensi di una verità profonda, perchè presi dalla nostra natura. Ma con tutto questo il complesso di queste due opere è al tutto falso e fuor di natura. *Emilio* è un essere a cui si può dare qual vogliasi nome, salvo quello di uomo; e l'educazione

che gli vuol dare Rousseau, è nel suo complesso totalmente impraticabile tra gli uomini, e ove praticar si potesse, sarebbe pure un sinonimo d'ineducazione. I principali personaggi che compaiono nella *Novella Eloisa* non sono uomini, mà delle creazioni che appartengono soltanto all'immaginazione del Rousseau; tutti i caratteri vi sono talmente ideali, che escono al tutto fuori del reale; coll'arte insidiosa del suo magico stile Rousseau, con dei sensi, ciascuno de'quali è pieno di verità, dipinge degli esseri totalmente fuori di natura; e il sistema morale che inventa per essi, si trova esser tale, che riescirebbe per gli uomini ad un'assoluta immoralità.

Lo stesso si dica della religione e della politica del Rousseau, buone per gli uomini della sua fantasia, ma non per quelli che sono in effetto.

L'immaginazione forte di Rousseau è la sorgente di tutti li suoi errori. La sua perspicacia nello investigar la natura, e la possanza del suo raziocinio doveano servire a quella facoltà dominante. Le osservazioni nuove e sagaci che il suo intelletto faceva, erano ridotte a qualche quadro bizzarro, e unito insieme in un falso aspetto della sua immaginazione. Il suo penetrante e robusto raziocinio era quindi applicato alla difesa e allo sviluppo di queste opere, e per la falsità di questo discutere sofistico. Tal è il fondamento dello spirito sofistico e paradossale di Rousseau. Tutto il male è nella sua fantasia che trasforma le cose nel contemplarle, e crea dei falsi complessi con dei veri particolari. Rousseau vede bene e accortamente in particolare tutto quello che osserva, perchè il suo intelletto è per sè stesso penetrante e assennato; ma trattasi egli di vedere le cose in grande, e di unire le particolarità in un tutto colle loro vere relazioni? L'immaginazione di Rousseau soverchia le altre facoltà del suo animo, e lo allontana da una natura, di cui era sì buono indagatore. Questo spiega quello che eccitò la sorpresa di molti, come mai in Rousseau compaia ora un senno così profondo, ora un così stravagante pensiero. Il Bonald e il Maistre osservano, ch'esso si vuole spiare e prendergli la verità quando la dice. Come mai si possono conciliare insieme due qualità che paiono sì contraddittorie? Egli è perchè in Rousseau un'immaginazione al tutto chimerica soverchia tutte le altre eccellenti facoltà del suo spirito, che si mostrano solo quel tanto che a quella conviene.

Questa forza di fantasia si manifesta non solo ai suoi pensieri, ma eziandio nel suo stile; stile pieno di particolari bellezze, che

mostrano un grande ingegno, e un gusto esquisito, ma che nel suo complesso tuttavia presenta qualche cosa di alieno non solo della lingua gallica, ma della natura. Il Bonald osserva che quando il suo pensiero è sofistico, la sua eloquenza cade nella declamazione. Il signor Barante dice parimente che vi si sente qualche cosa di studiato, che non conviene colla schietta natura, e che rende tanto inferiore la sua eloquenza a quella del Bossuet. Rousseau avea come un gran senno, cosl un gran buon gusto; ma il pensiero, come lo stile ubbidivano sopratutto alla sua immaginazione, che non come quello di M. Tullio, di Bossuet conforme alla natura, producono il paradosso nelle idee e il brio soverchio nell'elocuzione. Il Cardinale Gerdil osserva pure che l'immaginazione domina nello stile del Rousseau (Lettere a un giornalista su Rousseau); egli avrebbe dovuto aggiungere che l'immaginazione dominante di Rousseau trasforma la natura col vestire il reale di un ideale diverso da quello che sperimenta il comune degli uomini.

È proprio della nostra fantasia l'aggiungere l'ideale al reale della natura. L'ideale altro non è che il complesso delle impressioni che riceve l'immaginazione nel contemplare le cose poste al di fnori di essa; nel qual contemplamento l'animo non è puramente passivo, ma agisce aggingnendo del suo alla natura quel non so qual colore, quell'armonia, che costituisce ciò che si chiama *l'ideale*. Rousseau sentiva in un modo suo particolare; le impressioni che ricevea delle cose, non erano al tutto quelle che ne riceve il comune degli uomini. Egli non avea le prerogative delle grandi fantasie, come quelle di Omero, di Dante, di Bossuet, che consiste nel penetrare più a fondo della natura, che non fanno gli altri uomini, senza scostarsene; ma avea piuttosto una maniera sua propria di guardare le cose e di sentirle. L'ideale della sua fantasia non solo rendea poetico il reale, ma lo distruggeva, e trasformava il complesso della natura in un' opera di fantasia. Se si può dire, che lo spirito di quest'nomo straordinario pendesse nella demenza come alcuni opinarono, ella fu piuttosto una demenza d'immaginazione che d'intelletto, e consistette piuttosto nella possanza di una fantasia messa in contraddizione colla natura, e avvalorata in questo suo traviamento dalle circostanze e dalle sventure in cui fu posto dal suo primo spiegamento, che in una debolezza di giudicio e di raziocinio.

Qnest'osservazione arreca una qualche scusa agli errori di quel-

l'uomo celebre, e ai mali più funesti, di che i suoi scritti furono cagione. Egli non potea prevederli; poichè l'uomo che avea dinanzi agli occhi e pel quale scriveva, era ben diverso da quello che ha luogo nella realtà. L'eccessivo orgoglio di cui era ripieno provenne forse in gran parte dalla malattia del suo spirito, e dalla lotta in cui lo mise colla vera esistente natura la traditrice sua immaginazione. Egli non potea conciliarsi cogli uomini, poichè non li conosceva. Egli cercava nella società i caratteri di *Emilio* e di *Eloisa*, e deluso del non ritrovarli, si confinò in quel largo mondo che gli promettea la sua fantasia; ma la fantasia per quanto sia possente, non può rendere veramente felice. E Rousseau fu infelice; e lo veggiamo nella storia che dipinse di sè medesimo, sempre in opposizione coll'esistente natura, cercare una pace momentanea nella sua immaginazione; e tal è, com'ei ne dice, lo scopo che ebbe nel comporre la *Novella Eloisa*. La finezza del suo accorgimento non serviva che a tormentarlo; poichè la menoma debolezza che colla sua penetrazione ei ritrovava ne' suoi simili, era ben tosto ingrandita dal suo spirito; e di mille minutezze vere egli si formava dei colossi chimerici. Egli penetrò la gelosia da cui parecchi de' suoi amici non seppero difendersi verso di lui; e invece di compatire a questa debolezza, che si dee perdonare anche ad un amico, egli credette d'avere contro di sè congiunto tutto il genere umano. Che più? Quest'uomo sventurato non conobbe nè meno sè stesso. Nelle sue *Confessioni*, apre con ingenuità il suo cuore, e descrive tutta la sua vita co'suoi rari talenti; ma contemplando lo spettacolo di sè stesso dietro il prisma della sua unica fantasia, conchiude tutt'altro da quello che gli altri uomini: ei si crede di essere un virtuoso perseguitato dagli uomini; ma ognuno che, senza lasciarsi prestigiare ugualmente da quella sua strana fantasia, legga i racconti medesimi, vedrà in lui un traviato, che non può avere altra scusa di quella della sua predominante e strana fantasia.

PASCAL E MOLIÈRE.

Le *Lettere provinciali* non sono semplicemente uno scritto faceto e satirico, ma elle sono una vera scena comica espressa con una finezza di spirito, una naturalezza, un'eleganza, una vivacità di dialogo e di elocuzione che Molière non ha mai sorpassata. Bisogna distinguere il ridicolo faceto e il ridicolo di caricatura dal ridicolo comico propriamente detto. I due primi sono il risultato

di circostanze accidentali e sconnesse, o dallo scherzo dell'immaginazione: la facezia è un motto frizzante che muove a riso, ma che parte, per così dire, dall'esterno dell'uomo, che è un prodotto libero del suo spirito, e non la dimostrazione istintiva dell'intima sua natura: quindi è che perchè un uomo abbia un umore allegro o anche solo spiritoso gli si ponno ad arbitrio mettere in bocca delle facezie, senza che queste abbiano alcuna connessione determinata col di lui carattere e ci svelino le sue affezioni. Quantunque la facezia debba essere celere, cioè raggiungere immediatamente lo scopo per cui fu lanciata, è sempre tuttavia il prodotto dell'attenzione. Talvolta ancora il ridicolo risulta da alcuni accidenti esterni ed inaspettati, che producono qualche contrasto col personaggio, o l'azione di cui si tratta; ma questo ancora non è connesso ai caratteri degli uomini. Finalmente la caricatura non è l'espressione di un carattere reale, ma un essere d'immaginazione, i cui elementi, atti tutti per sè stessi a produrre il ridicolo della facezia, ne producono un nuovo e più forte insieme riuniti. Ad esso appartengono in gran parte i personaggi dell'antica commedia dei Greci e quegli ideali convenuti di sciocchezze che regnarono lungo tempo sui teatri italiani e si trovano ancora talvolta su quelli delle altre nazioni, i quali tutti, come osserva il signor Schlegel, analogizzano assai colle creazioni di Aristofane, cioè coll'essenza dell'antica commedia. Ma tutte queste fonti di ridicolo non hanno mai alcuna relazione, almeno immediata e indivisa, coi caratteri, e vi sono sempre degli aggiunti estranei, benchè il valoroso poeta possa servirsene a dare loro risalto.

Il vero comico dei caratteri è quello che sgorga, direi, naturalmente dalla maestra loro pittura, dalla loro esterna espressione e dal modo di farli agire. Non solo un tal ridicolo è prodotto ad insaputa di chi lo muove, essendo una sensazione in noi eccitata da un'indole sempre seria in sè medesima, ma è il carattere medesimo degli uomini, in quanto si esprime in certa maniera, ed è messo in relazione con certe circostanze esteriori. Vi ha forse ben poca traccia di questo comico fra gli antichi, e ancorchè se ne possa trovare qualche staccato esempio, l'onore se ne vuole attribuire ai moderni, a' quali pure solamente spettò l'inventarlo mercè dei progressi fatti dalla società e dall'analisi scrutatrice dell'umana natura. Una tal maniera di ridicolo riesce tanto migliore quanto più si scava a fondo nel cuore umano a ricercarvi quei

sentimenti che formano il ridicolo, e si studia la natura di una passione per conoscere le relazioni esterne che potranno meglio darle luogo a svolgersi in quella guisa che è atta a produrre il piacevole sentimento che si ricerca. Molière fu sinora quegli che penetrò per questa parte più a fondo incomparabilmente di ogni altro; ond'egli è senza dubbio il primo nella vera commedia di carattere, e può reputarsi in questo tenere quel grado di eccellenza che Shakspeare si vendica nella tragedia. Quantunque i Francesi siano portati talvolta ad eccedere nelle lodi che dànno ai loro illustri con diffalco di quelle che si rimeritano quelli delle altre nazioni, convien confessare tuttavia che seguono nei loro giudizi le più squisite ragioni del bello, poichè essi mettono Molière in un luogo sì alto, che non vi hanno mai sollevato Racine per quanto grande sia l'entusiasmo che nutrano per questo tragico poeta; segno evidente che essi, dietro all'ottimo giudicio del Boileau, tengono che Molière abbia nella commedia attinta una grandezza fuori d'ordine, simile a quella cui arrivarono Lafontaine nell'apologo e Bossuet nell'eloquenza, a cui pertanto Racine, comechè grandissimo nel suo genere, non si può punto paragonare.

Il comico dei caratteri non è punto nè fortuito nè arbitrario, ma il risultato necessario del carattere espresso con profondità sotto di un certo lato e messo in relazione con certi eventi esteriori. Non consiste in pezzi staccati e indipendenti gli uni dagli altri, ma nell'armonico complesso di quelle disposizioni che formano il carattere individuale di un uomo. Un motto, un'azione, un gesto solo bastano spesso ad un poeta ingegnoso per isvelarci il carattere comico di un uomo, come bastano a Shakspeare per isvelarne il carattere tragico; ma ciò in tale caso dee considerarsi solamente come un segno esterno che ecciti in noi una folla d'idee strettamente associate per via dell'esperienza e dell'abitudine. Quindi è che per ben giudicare i tratti maestri dei grandi poeti, ci vuole, se non dottrina, almeno un abito sicuro di osservazione, un certo tatto naturale, che ci fa a un segno esterno associare un grandissimo complesso d'idee. Il teatro ha per questo riguardo una grande superiorità sul poema drammatico, aggiungendovi ai segni delle parole e delle situazioni quel complesso di segni muti ma più eloquenti, perchè non convenuti, ma naturali della fisonomia, del gesto, del portamento, nell'afferrare i quali con precisione e giustezza e nel saperli bene esprimere consiste il raro valore dei pochi attori grandissimi. Ma come mai un moto del volto,

un gesto, uno sguardo, un segno insomma di quelli che risguardano il linguaggio naturale risveglia in noi l'idea di un'anima e di una serie spesso complicata e grandissima di affetti in quest'anima se non per mezzo dell'abitudine che, guidata dall'analogia, ha associata a certi segni una folla d'idee? Le idee impertanto che il poeta esprime colle parole nel dipingere i caratteri, non sono adunque che segni compendiati di altre idee a quelle unite per associazione; quantunque esse non esprimano che cose staccate, esse producono l'idea di quel *tatto morale* che si chiama individuale carattere per via dell'associazione con altre idee prodotte dall'analogia e dalla sperienza. L'arte del poeta tragico e comico consiste nel produrre i sentimenti tragici e comici, eccitando mediatamente nello spirito dello spettatore quel complesso d'idee associate, che costituisce il carattere: quello che si ode e si sente non è che segno; la vera sostanza della commedia e della tragedia è tutta invisibile, e si passa nell'animo del lettore e dello spettatore.

Il perchè quantunque a un leggiero osservatore possa sembrare che il comico o il tragico dei caratteri consista in pezzi staccati, si vedrà più attentamente, considerando che esso consiste in un complesso intero d'idee morali ridotte all'unità di un individuo; e che tutte le parole del poeta e le azioni che mette in iscena hanno la proprietà suddetta in quanto concorrono alla prima rappresentanza interiore dell'aspetto serio o ridicolo di un carattere individuale. Perciò il ridicolo del carattere è essenzialmente diverso dagli altri ridicoli suddetti, che non sono punto riducibili a una unità individuale, comechè debbano sempre ridursi all'unità generale dell'azione, almeno negativamente, cioè in guisa che non si oppongano allo spirito generale del dramma.

Ritornando a Pascal, io dico che egli ha dato nelle sue *Provinciali* un eccellente saggio del comico caratteristico; e quantunque lo scopo suo non gli abbia permesso di dare al carattere del suo buon Casista quella compiutezza che risulta in gran parte dalle situazioni e dal complesso drammatico, ei tolse non di meno l'onore dell'invenzione a Molière, e mostrò ch'egli sarebbe stato capace d'inventare la commedia e recarla alla perfezione. Strano fenomeno, che sembra quasi incredibile che un sol uomo accoppiasse dei talenti sì rari, sì perfetti e sì diversi. Ma s'egli più non sorprende al presente il chiamare Molière un gran maestro in filosofia, non dovrà pure far maraviglia che si riconosca in Pascal l'inventore della più squisita commedia.

Voltairo e Villemain, non che altri illustri scrittori, conobbero già l'immenso talento di un uomo si straordinario: ma se si ammira senza fine Molière che, consecratosi ex professo all'arte comica, si avanzò gradatamente da produzioni difettosissime verso il segno della perfezione, io credo che desti ancor più maraviglia Pascal, che, stanco di creare nella scienza esatta, passa allo studio della sapienza religiosa e morale, e in questo passaggio senza preparazione alcuna e come per sollazzo inventa i due stili più opposti della sua lingua, e dà un modello perfctto di quel comico cbe ha acquistato a Molière la gloria di uomo unico e inimitabile. Il carattere del Casista è vivo, naturale e veramente comico: con che tratti fini e profondi il poeta (che Pascal è qui veramente poeta quant' altri lo sia stato mai) fa trasparire la vanità diretta alla propria soddisfazione e mezzo all'onore del corpo cui appartiene, congiunta ad una bonarietà veramente eccessiva, ma tutta naturale! Con qual arte sa egli dilettare coll' esposizione delle materie più annoianti! Con che chiarezza espone le dottrine più sofistiche! Con che naturalezza conduce il dialogo, e di quanta varietà, di quanto brio, di quanta svelta eleganza il riempie! Le forme da lui inventate ed eminentemente francesi, paiono recare il comico racchiuso in sè stesse. La situazione è pure per sè stessa sommamente comica. Un buon padre cbe con tutta la vivacità e l'espansione del suo animo mette in mostra le mostruosità di una dottrina a lui cara quanto sè stesso credendo di farne gli elogi, e la svela con tutta la serietà possibile a un uomo cbe crede un suo fido discepolo, mentre questi il fa parlare soltanto per istruirsi delle particolarità di una dottrina che sa essere infame, è la cosa più giocosa del mondo. Un ingegno ordinario avrebbe fatto del Casista un petulante, o in qualunque modo sempre un carattere odioso; e certo l'odiosità delle dottrine esposte avrebbe bastato a produrre quest' effetto ben difficile a cansarsi. Ma Pascal con un prodigio dell' arte mette un amor proprio si ridicolo, e una si perfetta buona fede, una certa semplicità proveniente dall' illusione, dallo spirito di serietà e dalle abitudini nel suo buon padre, che non solo non riesce odioso, ma tempra perfino l'impressione disgustosa e troppo seria che potrebbe riescire dall'esposizione di tante abbominevoli stravaganze. La politica che il buon Padre espone come una parte della sua dottrina, contrasta fieramente colla dabbenaggine cb' egli mostra; ma questa dabbenaggine è resa al tutto verisimile dal suo carattere: poichè

in lui si vede un uomo dolce di sale, ma così pieno d'entusiasmo per la sua dottrina, e così persuaso della eccellenza de' suoi fini, che non s'accorge del motivo per cui viene sollecitato a parlare, e crede di fermamente fare un proselita, o almeno di acquistare a sè e al suo ordine una gloria immortale colla sposizione della sua dottrina, che crede invincibile più per le autorità su cui si fonda e l'utilità che porge, che per le ragioni a cui è appoggiata. «Non dico nulla del mio », dice in un luogo il buon Padre: « io tengo tutto da' miei autori: » queste poche parole esprimono perfettamente il genere della sua vanità, e la persuasione in cui egli è di esporre una dottrina fondata su autorità irrefragabili e per questo invincibile. Non si può a meno di sorridere anche solo a quella vivacità che mostra nel rispondere, a quella gioia con cui trova ripiego a ogni risposta, mostrando un'esatta e perfetta erudizione nel citare li suoi autori, a quei trionfi che continuamente va ricogliendo dal suo uditore col credersi di rispondere alle sue obbiezioni, e di rinforzare il suo sistema con aggiungere degli assurdi ad assurdi, ed enormità ad enormità. In sostanza tutta la morale del buon Padre si riduce ad amare soltanto l'utilità della Società cui appartiene; ma questa molla è così segreta nel suo animo ch'egli non se ne accorge, e si crede di esser mosso unicamente da un principio che crede certissimo, quello di dover uniformare la legge morale alla debolezza degli uomini.

Il buon Padre qualche volta è sconcertato dalle improvvise obbiezioni che gli fa l'amico coll'allegargli la ragione, o la scrittura, o qualche lepida storiella: la sorpresa, in tal caso, e l'imbarazzo del buon Padre, e l'ingenuità con cui senza darsi vinto cangia discorso e va in traccia di nuove assurdità per rispondere alla prima, è quanto si possa immaginare di più lepido.

Pascal ha pure con grand'arte dipinto in questo dialogo la propria parte. Egli è un uomo armato soltanto del suo buon senso e istruito dei principii sostanziali della sua religione contro l'eccesso della prevenzione e dello sragionamento. L'arte con cui fa parlare il buon Padre e lo anima a produr sempre innanzi delle nuove meraviglie, dandogli a credere di esserne rapito, è ingegnosissima; come pure le espressioni con cui tradisce il suo sentire, ma che il buon Padre, tutto invasato delle sue idee, prende per segni di approvazione, e la mostra che fa di arrendersi e di essere vinto per dar loro e sempre nuove manifestazioni. Sembra veramente che Pascal segua alquanto le dottrine del buon Padre nella

maniera apparentemente sincera con cui si diporta per fargli comunicare le sue idee; ma tuttavia è sì misurato e sì fino il suo modo di procedere, che il lettore non partecipa dell'illusione del buon Padre, e gode soltanto nel veder questi sì dolce di sale a non avvedersi punto del suo inganno. Si noti ancora come la dissimulazione di Pascal va diminuendo a mano a mano che il buon Padre estende le sue istruzioni; e come risulti un nuovo comico dal vedere che il calore e la contentezza di sè crescente in quest'ultimo lo rende sempre più cieco su quello che dovrebbe fargli conoscere la lepida figura ch'egli fa all'occhio del suo collocatore.

In un luogo Pascal dice al buon Padre ch'egli comunica a un suo amico le sue risposte, le quali così vanno circolando per la società delle Provincie. La soddisfazione che ne riceve la grossa vanità del Padre è sì comica, che rifonde in lui la colpa del suo inganno, e toglie ogni biasimo al modo con cui si diporta Pascal medesimo nell'indurlo a parlare.

IL *MISANTROPO* DI MOLIÈRE.

Il ***Misantropo*** è forse la commedia più perfetta di Molière, quantunque non priva di ogni difetto, per quel bel principio, che il Sismondi enunzia parlando delle commedie del Goldoni: che l'ideale consiste in tutto ciò che innalza l'animo fuori della sfera del reale, cioè dei bassi interessi della vita. — Ora qual commedia in cui ciò si adempia maggiormente che nel ***Misantropo***, in cui Alceste è un carattere tutto nobile ed ideale, comechè ci faccia ridere per l'esagerazione che havvi nella sua virtù? Il ridicolo che nasce dai difetti è il più alto e raro dei pregi che sono raccolti nel personaggio di Alceste: e ciò è veramente il trionfo dell'arte comica.

Non bisogna tuttavia prendere con assoluto rigore il suddetto principio del signor Sismondi, quasi che la sola virtù fosse estetica ed ideale. L'elevatezza, che è necessaria a compor l'ideale, non consiste nè nella virtù, nè nella grandezza d'animo dei personaggi e dei caratteri, o nella grandezza delle azioni; ma sì in questo, che il soggetto di cui si tratta sia sì fattamente modificato ch'esso produca sull'animo quel diletto puro e intellettuale che toglie l'animo alla sfera delle cose terrene. L'essere un tal diletto serio o gaio, tragico o comico, è solo un accidente: il diletto estetico come estetico, è sempre uno e lo stesso. Il vizio adunque, il delitto, la lassezza, la semplicità, gli effetti volgari ponno essere

estetici ove sieno accomodati si fattamente che producano quel diletto che estetico si appella, di che abbiamo degli esempi comechè sia forse impossibile l'affermare tutte quelle picciole modificazioni con cui il vero talento sa rendere estetico quello che non lo sarebbe in natura. Parmi adunque che il signor Schlegel abbia esteso soverchiamente il suo principio, ed abbia errato nell'applicazione che ne fa troppo generale alla commedia goldoniana. Quelle tra di esse che sono composte in dialetto veneziano, mi paiono perfette, comechè versino su cose al tutto volgari: e così pure giudicarono il Gozzi, uno scrittore citato da Silvio Pellico nel suo *Ragionamento sulla Commedia*, e il signor Silvio Pellico medesimo.

L'*ATALIA* DI RACINE.

Racine, nel terzo e quarto atto dell'*Atalia*, introduce Giojada a profetizzare con un sublime movimento lirico degno di David, o d'Isaia. Questo pezzo però non è soltanto bello in sè stesso, o per l'armonia che ha col rimanente del quadro, ma lo è grandemente ancora rispetto all'azione. E di vero io credo che il poeta abbia con una misteriosa e tremenda prefazione aumentato il terrore per l'incertezza dello scioglimento, la quale cominciava a diminuire dopo il prospero successo che avea avuto l'appello al popolo, l'entusiasmo che animava i Leviti e la ferma confidenza che mostravano in Dio. Tuttociò parve assicurare la bontà del successo: Racine adunque con bell'arte seppe rianimare il timore, introducendo Giojada vaticinante delle sventure non molto lontane in un modo assai oscuro perch'elle bastino a far trepidare per il rimanente dell'azione drammatica. — È questa una delle bellezze del poema che mostra di più la profonda arte del Racine.

Racine, nell'*Atalia*, mostrò che la tragedia inspirata dal genio greco può essere totalmente indipendente da amore, e produrre i più grandi effetti. Come il Voltaire nella *Merope*. Molière provò lo stesso della commedia nel *Misantropo*, imperocchè chi non vede che l'amore in questa commedia è soltanto uno dei mezzi di cui si vale il poeta per ispiegare il ridicolo che risulta dagli eccessi di un gran carattere?

Shakspeare, inventore e perfezionatore di un nuovo genere di poesia drammatica, spinse, lasciando in disparte l'amore, nel Macbetto, nel Re Lear e nel Riccardo III i sensi tragici a un grado di

espressione sì alto, che avrebbe parso impossibile prima di una così fatta esperienza. E anche nelle sue tragedie ove l'amore è introdotto, egli lo esprime con una tale purezza, o con una tale energia che ne fa scansare quasi tutti i pericoli che una tal passione porta con seco in quasi tutti gli altri poeti drammatici. Egli esprime talmente l'amor coniugale in Desdemone che diresti questo dolce affetto, senza cessar di essere spontaneo e caldissimo, diventare una virtù. In Giulietta, in Romeo, in Ofelia l'amore è sì puro, sì innocente, che porta seco inseparabilmente l'idea del coniugio, e non può accompagnarsi ad alcune men che caste immaginazioni.

Si osservi il divario che passa tra Racine e Shakspeare. Il primo esprime casto l'amore con una gran delicatezza; ma tuttavia lo esprime sì mollemente, ne stempera i sentimenti in tal guisa, che la sua pittura può riuscire pericolosa per certe età e per certi cuori. Il poeta inglese per lo contrario diffonde sull' amore un non so che di ideale e di etereo che lo trasporta al tutto sopra la sfera de' sensi; lo dipinge caldissimo, commoventissimo senza farlo molle, senza troppo stenderlo in espressioni sdolcinate: per lo contrario lo esprime con una gran riserva; le donne parlano poco, e le poche parole che muovono hanno una tale semplicità e modestia che cassano dal cuore ogni seduzione. — Lo stesso cui si è detto di Racine, si può dire ancor di più del Metastasio.

Quantunque i drammatici spagnuoli facciano assai uso dell'amore nei loro drammi, gli dànno però di rado, anche dove sono più liberi, quella seduzione che è tanto perigliosa per i cuori teneri e dolci soverchiamente. Talvolta essi ne prescindono al tutto, come Calderon in parecchie sue opere, e, a cagion d'esempio, nel *Principe costante*, uno de suoi drammi più riputati, ove l'amore di Fenice e di Muley è un pretto accessorio.

I poeti moderni, educati alla scuola così detta *romantica*, hanno pur saputo prescindere dall'amore senza produr meno grandi effetti. L'azione del Tell, del Wellensteine di Schiller è indipendente dall'amore; e questo affetto guasta forse la Pulcella di Orleans del medesimo poeta.

Se a tutto questo si aggiunge che il dramma storico fa una parte notabile del nuovo sistema teatrale, e che un tal dramma non abbisogna punto degli ingredienti amorosi, si vedrà con quanta ragione il conte Manzoni abbia affermato, che l'anatema gittato da Bossuet e Nicole contro il teatro non si riferisce contro ogni sistema drammatico, e che ve ne può essere uno di cui l'amore

non sia in alcun modo un necessario elemento. Ed ei medesimo ce ne ha data la prova nei due bellissimi drammi storici da lui composti, mentre l'amore di Ermengarda introdotto come un episodio nell'Adelchi, è di tal genere e temperato da tali impressioni, che è sicuro d'incontrare l'approvazione de' giudici anche più scrupolosi.

L'unico sistema drammatico in cui sia necessario l'amore, è propriamente il solo sistema francese. Ma perchè vi è necessario? Perchè l'amore è il gran principio, la gran molle, il distintivo di questo sistema. La tragedia greca tutta severa era indipendente dall'amore, e se talvolta l'ammetteva, non riusciva pericolosa: il sistema greco è un'imitazione del greco in molte delle sue forme, ma per la materia esso ne differisce grandemente, e il principio di questo divario si è, che nel sistema greco il dramma tragico era l'espressione della società nella sua semplice e ancora inculta schiettezza, laddove appo i Francesi la tragedia è l'espressione di una società raffinata, in cui l'amore ha ottenuto la parte principale. Osservate infatti che tutto quello che vi ha di particolare nel sistema drammatico di Corneille, Racine e Voltaire, si spiega per mezzo del dominante principio dell'amore. Che se l'amore non è un senso privativo di alcuna società, o di un teatro, troverete tuttavia che ha nel teatro francese un'indole particolare, che è sopratutto in esso cho viene espresso in un modo troppo dominante e pericoloso, soltanto in esso che ha il ruolo di prima passione, di principio dominante non sol del dramma, ma di quasi tutta la poesia, sì che ci andò una grande arditezza in un Racine e in un Voltaire per vincere una volta sola nella loro carriera drammatica la prevenzione dominante nel loro paese, che l'amore è un elemento necessario d'ogni composizione teatrale. Che se il teatro fu sinora tenuto in conto da gravi filosofi come poco amico della morale, egli è perchè sinora il teatro francese fu tenuto generalmente come il migliore di tutti, ed esercitò sul rimanente dell'Europa quell'influenza che è in tutte le cose una prerogativa della nazione cui appartiene.

I Greci soli ebbero un teatro tragico veramente severo in linea di costumi, perchè i Greci soli ebbero un teatro veramente nazionale. Quando si vuol parlare ad una nazione esente dalle influenze di alcuni sistemi fattizi, l'amore non è che è uno di quegli infiniti elementi che possono entrare in un dramma, e non ha alcuna preccellenza sovra degli altri; che anzi essendo la passione meno

legata agli eventi e agli interessi pubblici, è quella che un poeta nazionale ha forse meno luogo di adoperare. Le Corti essendo il vero regno di questa passione, e il principio che la sviluppa e la conduce al suo più raffinato perfezionamento, l'amore dee essere pressochè il solo elemento poetico quando si parla ai re e ad una nazione come la Francia, che, essendo per natura monarchica, riceve la sua forma e la sua esistenza dal Principe e da chi lo circonda. Il teatro fu in Francia monarchico come tutto il resto. L'ingegno dispotico di Richelieu, ma non esente da certe debolezze, inspirò da prima Corneille; Racine fu il poeta di Ludovico XIV, e fece del lato debole del cuore di questo Principe l'anima della tragedia, come Bossuet impresse al suo stile e alla sua dottrina lo spirito di assoluto imperio che il monarca sotto cui viveva, imprimeva a tutto il suo regno. Racine divenne il prediletto poeta della Francia, perchè Ludovico diede la forma alla sua Corte e la Corte a tutto lo Stato: nulla si propaga più facilmente negli animi ingentiliti che la più seducente di tutte le passioni.

Shakspeare visse presso un popolo, che mostrò sempre di aver ereditato in parte lo spirito nazionale degli antichi Greci e Romani. Fiorì in tempi in cui la semplicità e dirci anco una certa rozzezza del medio evo si faceva sentire presso i fieri isolani del settentrione. Il suo dramma fu dunque nazionale nell'idea madre che lo diresse, e l'amore non vi fu essenziale, e tampoco vi venne usato mai in una maniera effeminata. Nulladimeno egli scrisse per una Corte, e per una Corte improntata da condanna, e non potè a meno di fondar su raggiri di amore una buona parte delle sue commedie: egli è noto, che fu per compiacere ad Elisabetta che rese Falstaff innamorato: Falstaff, creazione comica al tutto nuova, che perdette appunto, a parer mio, alquanto del suo nativo pregio, quando l'Autore volle modificarla dietro una suggestione estranea a quella del suo ingegno (1).

(1) Shakspeare rappresentò Falstaff innamorato nelle *Donne di Windsor;* ma, se mal non m'appongo, l'amore è incompatibile col carattere individualissimo dato a Falstaff dal poeta nell'*Enrico IV*. Quantunque infatti tal passione ami talvolta di annidarsi bizzarramente, essa non può aver luogo in un carattere, che contenga qualche cosa di contraddittorio con essa. Ora tale mi sembra essere il perfetto egoismo animale di Falstaff, aggiuntavi la sua eccessiva passione per la crapula e la sua pingue vecchiezza. L'amore suppone un certo brio, una certa espansione, e vuole un uomo che non sia assolutamente predominato da un'altra passione sensuale come è quella di Falstaff.

Cervantes, Lopez de Vega e Calderon furono non solo dall'indole pecnliare della Corte di Spagna, ma da quella del loro clima obbligati a far grand' uso dell' amore nelle loro composizioni. L'amore infatti accoppiato al senso dell'onore, è per gli Spagnuoli un sentimento nazionale. Ma qual divario, lo ripeto, tra questo amore movente da acceso entusiasmo e la galanteria francese che ha origine dalla mollezza del cuore? Nei drammi serii dei poeti spagnuoli l'amore non è mai così seducente come quello delle tragedie francesi, non è mai considerato come un sentimento indispensabile e predominante: l'anima del dramma è lo spirito nazionale, e l'amore vi compare soltanto come nn elemento particolare di questo spirito.

La tragedia dunque ove fosse veramente nazionale, potrebbe, a parer mio, accordarsi assai bene colla morale.

Più difficile sembra il separare la commedia dall'amore, rappresentando sempre l'amore una parte principale negli intrighi privati, che sono il terreno della commedia. Ma non havvi egli una commedia di carattere la più perfetta di tutti, il cui campo è così vasto quanto l'osservazione degli uomini? L'amore dal lato del ridicolo non è una passione molto feconda, se si prescinde dall'uso che se ne può fare nella commedia d'intrigo. Shakspeare, i comici spagnuoli, Goldoni e lo stesso Molière ci hanno dati degli esempi eccellenti di un perfetto comico indipendente dalla passione amorosa, i quali ci fanno chiaro, che la riforma della commedia non è per sè stessa impossibile e che solo manca l'ingegno che la produca.

LA *FEDRA* DI RACINE.

La *Fedra* del Racine non ostante la grand' arte del poeta, la quale fu probabilmente quella che lo indusse a riputar questa la migliore delle sue tragedie (V. Pref.), non ostante le mirabili bellezze che contiene in alcuni suoi particolari, presenta un tutto disarmonico. Il più gran difetto si è quello di non aver conservato i colori della mitologia, nello aver interamente sfigurato il personaggio d'Ippolito surrogando alla sua selvatica fierezza una molle passione. Acciocchè la fatal passione di Fedra, e la vendetta di Nettuno avessero tutta la loro forza e la loro verosimiglianza, conveniva che l' Autore ci trasportasse nel regno delle favole, desse al suo dramma tutti i suoi colori antichi e originali, e lo

corredasse di tutto quello che è atto a trasportarci in quell' ordine maraviglioso: laddove sembra che egli si sia prefisso uno studio contrario, e volle persino cercare in Plutarco il modo di torre il suo maraviglioso alla celebre discesa di Teseo nell'inferno per involare Proserpina. Non è meraviglia che dopo aver vestito il fatto alla moderna, dopo di aver persino dipinto la passione di Fedra più tosto come un affetto di corrotta natura che del destino celeste debba riuscire il quadro disgustoso e inverisimile al tutto la prodigiosa morte d'Ippolito, come qualche cosa di dissonante col restante della tragedia.

Lo Schlegel osserva che Racine riesce molto meglio a dipingere le donne che gli uomini.

L'osservazione è in generale giustissima; e l'unica eccezione che vi sia è il carattere di Acomat, di Burro e quello di Gioiada. Narcisso è perfetto nel suo genere, ma è un iniquo di sfera volgare, in cui non vi ha e non vi dee esser nulla di virile. Nerone e Mitridate sarebbero pure perfetti, se talvolta non mostrassero una certa galanteria che non istà bene col loro secolo e col carattere: Racine che riesce a perfezione nel dipingere l'amore nelle donne, non sa dargli sempre quelle tinte che gli si convengono quando annida nel petto di un nascente tiranno com'è Nerone, o di un eroe com'è Mitridate, e fra costumi ben diversi da quelli della Corte di Ludovico XIV.

Se però gli uomini nelle tragedie Raciniane sono quasi sempre mezzi uomini solamente, se mi è lecito di usar questi termini, egli ha saputo dipingere perfettamente la donna non solo di carattere dolce, tenero ed amante come Berenice, Atalide, Monima, Giulia, Andromaca, Clitennestra, ma eziandio trasportata dalla veemenza della passione come Ermione, Rossane e Fedra; o anche fornita di maschia tempra, o sfornita per l'audacia del delitto delle prerogative del suo sesso, come Agrippina ed Atalia.

Il *Britannico* sarebbe una tragedia perfetta, se non vi fossero di quelle traccie di moderna galanteria che Racine non seppe mai al tutto evitare nella pittura dell'amore. Mi sembra pure indegno della dignità tragica essenziale al sistema di Racine lo stratagemma che usa Nerone di nascondersi per mettere Giulia in soggezione nel suo colloquio con Britannico, comechè esso dia mirabilmente risalto alla malignità e alla bassezza del carattere di Nerone, e produca degli effetti bellissimi nella scena del colloquio e nella seguente.

Racine, nella prefazione alla *Fedra*, tocca l'obbligo che ha un poeta drammatico di non mai nuocere alla morale.

« Je le y conjure, dicea Racine a' critici della sua *Berenice*, « d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire « qu'une pièce qui les touche et qui leur donne du plaisir, puisse « être absolument contre lés règles. La principale règle est de « plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour « parvenir à la première » (Préf. de Bérénice). Questo csquisito buon senso che accompagna sempre Racine poeta e Racine critico, lo avrebbe potuto condurre a vincere le false prevenzioni letterarie del suo secolo, se bastassero dei buoni principii per combattere le invetcrate abitudini.

DELL'UNIONE DEL REALE COLL'IDEALE NELLA POESIA.

La più grande difficoltà che esista nel regno della poesia, sta nell'accordare insieme il reale coll'ideale così nel tutto come nelle parti, così nella matcria come nella forma, così nei caratteri e nelle passioni, come negli eventi, così nelle cose come nello stile. La critica non ha sinora potuto tirare una linea precisa di divisione tra i due elementi, definirli con precisione, e mostrare qual sia quel perfetto mezzo per cui insieme accoppiati essi compongono la perfetta poesia. Ma esaminando i capolavori dell'arte, e riflettendo sui sentimenti che ne riceviamo, conosciamo l'esistenza di quel mezzo così difficile. Tutti i grandi poeti ebbero più o meno il senso di csso. Imperocchè *il reale* solo non è mai poetico; e *l'ideale* per sè stesso non è che un'astrazione, la quale non può avere per sè stessa più di coerente esistenza, che un modo senza una qualche determinata sostanza a cui sia inerente. Molti confondono l'ideale coll'artifiziale, coll'esagerato, col caricato, coll'ampolloso; altri fanno consistere il reale poetico in una esatta e servile imitazione. Ma il fatto si è che si può con artifizi ed esagerazioni copiare e disformare la natura senza uscire dalla sfera prosaica, senza attingere il poetico; e che il vero ideale della poesia consiste in un non so che d'indefinibile che si aggiunge al reale. Non vi può dunque esser poesia senza realtà, poichè discostandoti da questo ti è impossibile l'accostarti all'ideale, che suppone necessariamente il reale, come un modo suppone la sostanza; ma non vi può essere poesia senza ideale, poichè la realtà pura non è mai poetica.

Shakspeare e Dante sono due sommi maestri di poesia, perchè tutto in essi, complesso e parti, cose e stile è del più perfetto ideale; ma essi tuttavia abbandonano talvolta nei particolari la realtà e cadono nell' esagerazione prosaica, al che si riducono i loro difetti. Sofocle, Racine, Virgilio sono dei gran poeti perchè non lasciano mai la natura, e sono sempre ideali; ma il loro ideale non è così vasto, vivo, poetico e sublime come quello di Dante e di Shakspeare.

I poeti così detti classici sono più perfetti per l'armonia delle parti; i romantici per l' armonia del complesso. I primi hanno ancor meno difetti di quello che abbiano dei pregi; i pregi dei secondi toccano le cime dell'eccellenza, ma sono accoppiati a molti difetti.

L'ideale non esiste che in noi; è, come egregiamente lo definisce Schiller, l'impressione che la realtà produce nelle nostre facoltà estetiche. Non ha nulla di obbiettivo in sè medesimo; è una modificazione della nostr' anima che viene eccitata dalla natura, come le sensazioni del gusto e dell'odorato lo sono dalle qualità reali dei corpi esteriori. Il reale fattizio e convenuto della vita umana non eccita in noi alcun ideale, poichè essendo un prodotto arbitrario degli uomini non ha alcuna relazione colla nostr'anima fondata sulla natura. Il reale puro della natura eccita sempre in noi un ideale corrispondente. Da ciò sembra che per esser poeta basti il rappresentare fedelmente la natura spoglia degli artifizi maggiori dagli uomini, i quali artifizi nulla significano per la nostra facoltà estetica, ed equivalgono a zero per la nostra immaginazione. Tuttavia la poesia non si contenta di questo; e le sue più eccellenti composizioni sono quelle che non si limitano a descriverci la pura storia della natura (nel che consiste veramente la poesia descrittiva), ma coordinano i vari elementi della natura in armonici gruppi, ciascuno de' quali si trova nella realtà, ma che in quanto sono insieme riuniti non si trovano in essa, e destano in noi il senso che si chiama *ideale*. Analizziamo la cosa maggiormente. La sensazione del verde è un'idea semplice, che desta in noi il senso di un piacere di una natura particolare, che si chiama piacere del bello e piacere estetico, ed è essenzialmente diverso dai piaceri di alcuni altri sensi, come quelli del gusto, dell'odorato, del tatto. Ma questo diletto eccitato da un solo colore è il più infuso che si possa trovare nel ruolo dei piaceri estetici; di semplice fatelo composto; unite il verde al rosso, voi

ne riceverete un nuovo piacere, che si chiama *piacere dell'armonia*, e a cui da molti si limita il vocabolo *bello*. Finchè voi avevate una sola sensazione come quella del color verde, voi avevate un solo piacere; quando si aggiunge a tal sensazione quella di un nuovo colore, voi riceveste un nuovo piacere in quella del color rosso; ma comparando voi insieme questi due colori, ne provaste un terzo piacere diverso di natura dagli altri due, cioè il *piacere dell'armonia*. Non bisogna credere che questo ultimo diletto sia un composto degli altri due; mentre esso semplicissimo in sè stesso risulta da due antecedenti sensazioni, non come un composto di esse, ma come un nuovo elemento che da esse prende origine, ma che non si può in esse risolvere. Esso si può paragonare all'*idea* di relazione la quale quantunque nasca da due idee anteriori, è una cosa totalmente diversa da esse. Quindi è che il sentimento nuovo, che provate all'aspetto di due colori non ha una sensazione semplice che gli corrisponda, come lo hanno i due piaceri rispondenti ai due colori; poichè il sentimento piacevole del verde è eccitato dalla sensazione del verde, e vi corrisponde, come il sentimento piacevole del rosso corrisponde alla sensazione del rosso da cui è eccitato; laddove il terzo sentimento piacevole che chiamasi *di armonia*, non ha alcuna sensazione particolare cui corrisponde, ed è eccitato dall'idea di relazione che voi fate tra le due sensazioni, e del rosso e del verde.

Aggiungiamo alle due sensazioni del rosso e del verde una nuova idea, l'idea d'una figura particolare, come, per esempio, quella della rosa, in cui il rosso e il verde sono insieme composti secondo un cert'ordine; e voi avrete un sentimento piacevole di armonia più esteso, e perciò più intenso del primo.

Aggiungete sensazioni a sensazioni, idee a idee, voi acquisterete dei nuovi e più grandi sentimenti di armonia. Lo spettacolo della natura così vario e sempre sì bello, è un complesso di sentimenti armonici confluenti in un solo.

Dagli esempi arrecati, e da tutti quelli che voi potete immaginarvi, vedrete che il sentimento armonico non risulta da varie sensazioni e idee insieme arbitrariamente accozzate; ma sì dalle medesime unite insieme secondo un certo ordine. Qual è quest'ordine? La sperienza ce lo mostra quando riflettiamo sul modo delle associazioni che in noi producono il senso dell'armonia, e di quelle che nol producono. La critica letteraria per esser giusta e non arbitraria dee essere sperimentale come tutti gli altri rami del

nostro sapere, ed esaminare attentamente quali sieno le disposizioni degli elementi semplici della natura che destano in noi i sentimenti estetici, e qnali quelle che non li destano. — Che se alcuno chiedesse perchè certe maniere di disposizioni, di accomodamento eccitino in noi il senso dell'armonia, ed altre non lo eccitino, l'unica risposta che lor si può fare, è di dire che così siamo fatti, che tale è la relazione che Dio pose tra noi e la natura. Quando la critica vuol dar ragione anche di questo ella si perde sicuramente nel vago e nell'incomprensibile, e corre pericolo di abbandonare il suo terreno, che è il *sentimento* preso come un fatto primitivo, e di spaziare nell'aria. Altrettanto varrebbe il chiedere perchè questo corpo e non quello ecciti in me questa sensazione; perchè questa sensazione susciti in me un sentimento più tosto che un altro? La sintesi degli elementi della natura è per noi un fatto primitivo, su cui si fonda tutto il nostro sapere, e al di là del quale non possiamo punto penetrare.

Il sentimento dell'armonia è dunque un sentimento che suppone sempre necessariamente un aggregato più o meno composto di altri sentimenti semplici. Le disposizioni che siegue la natura nel comporre insieme gli elementi sono quasi sempre atte a eccitare in noi più o meno il sentimento dell'armonia: le disposizioni che fanno gli uomini eccitano in noi tal sentimento più o meno secondochè più o meno si accostano all'ordine della natura.

Quanto alle sensazioni e alle idee semplici che formano come il fondo, e la sostanza di quegli aggregati che eccitano in noi il senso dell'armonia, la nostra immaginazione non può inventar nulla affatto. Qual è il cieco di nascita che possa idearsi un solo colore? Noi, in una parola, non possiamo inventare alcuna idea i cui elementi non si trovino in quelli della natura.

L'ideale dunqne che abbiamo detto non esistere nella realtà della natura, non consiste nelle sensazioni e nelle idee che fanno come la sostanza di tutte le nostre idee, poichè riguardo a tali elementi nulla ne possiamo ottenere, che non ci sia dato dalla natura.

Perciò egli è d'uopo che esso ideale consista soltanto nella forma, nella disposizione, nella coordinaziane che noi diamo agli elementi della natura; vale a dire, che esso ideale è quello che eccita il sentimento di armonia che noi riceviamo dagli elementi della natura disposti in una certa maniera.

Abbiamo veduto come si trovino nella natura stessa indipen-

pendentemente dall'arte umana delle disposizioni, degli ordini, che eccitino in noi il sentimento armonico. Perciò l'ideale si trova anche nella natura. Chi non iscorgerà il più bello ideale nello spettacolo svariato delle scene dell'universo?

Ma oltre a questo ideale della natura si deve ammettere un ideale dell'arte, che consiste nella imitazione estetica. L'ideale di una bella statua, di una bella pittura, di un bel concerto, di un bel poema non si trova nella natura almeno nel modo medesimo in cui lo dà l'arte; è qualche cosa di differente. La musica sopratutto è in gran parte figlia dell'arte benchè la natura dia esempio di darne delle sue combinazioni. L'Autore della natura, tra le altre precellenze che diede all'uomo, lo fornì di quella di produrre degli ideali spettanti unicamente a lui solo. Gli elementi tutti di cui si compongono le nostre idee sono dovuti alla natura; ma l'idea, per esempio, di un poema epico è opera nostra, poichè la storia non dà esempio di quella perfetta armonia che si trova in esso, di molte brillanti finzioni, come per esempio, le favole delle varie nazioni, insomma del soprannaturale (se eccettui quello che ce ne dice la storia della rivelazione).

Se si chiama adunque ideale la disposizione armonica degli elementi che non è data dalla natura, diremo, che vi può essere poesia senza ideale. Una descrizione esatta di una campagna è ideale quantunque nulla essa giunga o tolga alla realtà. Ma se si chiama ideale la disposizione armonica qualunque ella sia, sia che proceda dalla natura, sia che venga dall'arte, diremo che l'ideale è un elemento essenziale di tutte le opere estetiche. Vi sono molte cose nella natura che non sono atte a produrre senso estetico, come per esempio, lo spettacolo di un carattere atroce ed orribile all'eccesso, il quale quantunque di rado può rinvenirsi nella realtà, ma non può mai riuscire estetico, almeno senza una grand'arte del poeta che temperi in esso l'orrore con dolle circostanti combinazioni. Molti personaggi dell'Alfieri sono di tal fatta antipoetica, e provano che questo ingegno fervido mancava dell'immaginazione necessaria al vero poeta.

L'imitazione adunque sarà estetica ogni qualvolta essa si riferisce a un oggetto per sè stesso ideale, e si farà in un modo parimente ideale. Così, a cagione d'esempio, quel genere di commedia che è uno specchio fedele, vivo, naturale della vita comune com'è la commedia veneziana del Goldoni, è poetico in sè stesso; quantunque, a dir vero, trattandosi di opere poetiche l'ideale dell'arte si ag-

giunga sempre a quello della natura, almeno dal lato della forma, e nell'opera drammatica dell'intrigo. Così ancora, acciocchè l'imitazione sia ideale, fa d'uopo ch'ella conservi nel suo essere la materia con cui s'imita la natura, come lo hanno già osservato il Metastasio e il Quatremère de Quincy: e null'altra ragione, a parer mio, si può dare di questo, se non che aver la natura così disposto l'esercizio dell'arte umana.

Dal detto apparisce che vi sono due generi di opere estetiche: le une fatte dalla natura indipendentemente dall'uomo, come le varie scene dello spettacolo dell'universo. Le altre fatte dalla natura, ma per mezzo dell'arte umana, cioè dell'esercizio delle facoltà estetiche dell'uomo, le quali comprendere si sogliono da alcuni sotto il nome d'immaginazione.

Queste opere estetiche che sono figlie dell'arte umana, e quelle di cui qui soltanto parliamo, sono composte di elementi semplici in ultima analisi, e di un ordine con cui sono insieme composti e ridotti a unità. Gli elementi semplici per sè stessi quantunque talvolta estetici, come alcuni colori e i suoni musicali, non sono mai armonici, derivando l'armonia, cioè l'ideale, dal loro coordinamento.

Quanto agli elementi delle opere estetiche l'uomo è necessariamente imitatore.

Quanto all'ideale di essi l'uomo può imitare più o meno, e qui anche non imitare.

L'imitazione non è mai un'esatta e perfetta somiglianza, ma solo la somiglianza meno imperfetta che si può ottenere senza cangiare la materia della cosa con cui s'imita la natura. Questo valga sia riguardo agli elementi (i quali sono sempre imitati), sia riguardo all'ideale imitato.

L'ideale fantastico (quello cioè che è un puro prodotto della nostra immaginazione) si può distinguere in due generi: l'uno quantunque noi abbiamo una morale certezza che esso non esiste e non esisterà mai nella natura tal quale lo concepiamo, vediamo tuttavia che potrebbe esistere senza repugnanza delle leggi della natura. Tal è, per esempio, il personaggio del Re Lear, un bel paesaggio che io mi posso ideare nella mente. — L'altro quantunque in sè possibile, è tuttavia superiore o contrario alle leggi della natura quali sono presentemente stabilite: tali sono le finzioni dell'antica mitologia, il Caliban di Shakspeare, lo spirito di Leda presso l'Ossian, e, in una parola, tutto il maraviglioso dei

poeti: tutto ciò è un complesso immaginario di miracoli; è un mondo soprannaturale creato dalla fantasia.

Quantunque sia indefinito il regno delle combinazioni estetiche che la fantasia può fare, si scorge tuttavia che esso non è arbitrario; che tutte le combinazioni capricciose che un'immaginazione sregolata può fare, non sono ideali; che perciò la fantasia estetica ha le sue leggi determinate, le quali ne sono rivelate dal sentimento. Il *buon gusto* è la facoltà di sentire le leggi della nostra natura che presiedono alla formazione dei due generi suddetti dell'ideale fantastico; il *genio* o sia *ingegno* è la facoltà di produrre tali ideali.

DEL MARAVIGLIOSO NELLE OPERE DI SHAKSPEARE.

Alcuni credono che Shakspeare, se vivesse al tempo presente, non metterebbe più sovra la scena quelle apparizioni soprannaturali, che a'tempi in cui egli vivea otteneano fede dal popolo, e perciò eccitavano grande la commozione; e dicono che in vece di quelle egli farebbe uso di quei delirii di cui si valsero Racine, Alfieri, Monti, di quei sogni, coll'aiuto de'quali si mette nell'immaginazione dei personaggi, e si rende così naturale quello che secondo essi più non verrebbe tollerato sulla scena. Egli è vero, che l'assuefazione dei Francesi e degli Italiani renderebbe ora di difficile riuscita il maraviglioso di Shakspeare sui teatri di questi popoli; egli è vero, che il modo con cui i sovracitati poeti immaginarono il maraviglioso, è ancora molto bello e possente; egli è vero, che a mettere sugli occhi degli spettatori de'nostri tempi, sovra di un palco, degli agenti soprannaturali, richiede nel poeta un talento molto più raro di quello che si ricerca per presentarli soltanto all'immaginazione; onde il Voltaire con tutto il suo ingegno fece una sconciatura quando volle imitare nella sua *Semiramide* il fantasma dell'Amleto, e Shakspeare è forse il solo poeta che abbia perfettamente riuscito nelle apparizioni; egli è vero finalmente, che tali apparizioni acciocchè riuscissero oggidì sulla scena, richiederebbero un macchinista così perfetto, che ancora non si ritrova. Ma con tutto ciò io credo che il maraviglioso di Shakspeare non sia bello soltanto per alcuni luoghi e per alcuni tempi, e che trattato con un ingegno proporzionato alla difficoltà, vinca qualunque altro. Il secolo presente non è più quello della Reina Anna; non v'ha più alcuno che sia imbevuto dell'antica superstizione de'tempi oscuri; non di

meno le scene terribili e maravigliose di Shakspeare eccitano ancora un entusiasmo sempre perenne e sempre nuovo nell'Inghilterra. Delle lunghe contrarie abitudini, e le difficoltà di un buon macchinismo rendono le cose diverse per le altre nazioni; ma il dramma, come lavoro letterario, non dee essere giudicato sul teatro, ma alla lettura. Molti capolavori mancarono alla prima recita il loro effetto; de' quali poscia dai periti conosciuto il merito alla lettura si corresse la pubblica opinione, e si apprese a gustar sulle scene quelle bellezze che da prima non si sentirono, che colla quieta attenzione del gabinetto. Senza che, se qualche bellezza di ottimo effetto alla lettura fosse al tutto incompatibile colla recita teatrale, errerebbe a partito chi la sbandisse per questo; mentre il dramma come dramma è indipendente dal teatro; questo è soltanto un accessorio suo uso, il quale bene spesso si limita a qualche luogo e a qualche tempo. I drammi di Sofocle e di Euripide non sono più recati sovra alcune scene; ma essi faranno sempre le delizie di chi si diletta di letteratura. Le tragedie di Shakspeare non compaiono nella più parte dei teatri del Continente, mentre le produzioni anche più mediocri e insoffribili a leggersi vi destano i più grandi applausi; ma Shakspeare è letto e ammirato da tutti i colti Europei. Si ripudieranno dunque dal dramma le più maravigliose bellezze, perchè non si conciliano col costume per lo più fattizio del teatro? E si incepperanno le lettere colle regole di un'esperienza al tutto loro inferiore ed estranea? Molte delle prevenzioni e degli errori della critica provennero dal voler fare del teatro il legislatore del dramma. Le celebri unità di luogo e di tempo si vollero imporre al dramma col pretesto della loro necessità sul teatro; la sdolcinatezza, la schifiltà, e quasi tutti i difetti dei drammi del Metastasio ebbero pure tale origine. Il poeta Cesareo componea pel teatro del suo tempo, ed era costretto ad adattarvi i suoi drammi. E siccome le convenienze teatrali dipendenti dal popolo variano infinitamente secondo i luoghi, i tempi e le circostanze, si fondarono bene spesso su di esso delle regole opposte; Lessing, Diderot, Beaumarchais si valsero di questo argomento per alzare in trono la tragedia urbana; e sono Laharpe e Betteux per difendere le leggi delle due unità. Tutti i sistemi esclusivi, nemici della letteratura, appunto per essere esclusivi, sono poetiche di teatro; poichè il teatro prendendo le sue leggi da tutte le sue circostanze, dee escludere ogni specie di composizione che a questa non si acconcia. E siccome tali circostanze variano sempre, varia sempre la teatrale poetica;

non ha più nulla di fisso, di determinato; sempre in ceppi, e priva di libertà, ammette tutti i mali della licenza, ed è più favorevole alla sterile e servile imitazione e al cattivo gusto, che alle bellezze varie ed eterne della natura.

Non esiterei pertanto a dire, che il maraviglioso di Shakspeare, trattato con tutta l'arte e l'ingegno di Shakspeare, maraviglioso di cui Eschilo già conosceva tutta la forza, e presentiva le regole, superiore in effetto ad ogni altro, dovrebbe essere ritenuto, ancorchè fosse irreconciliabile col teatro. Questo che importa, se rapisce, e produce i più grandi effetti alla lettura? Il teatro è forse la misura di tutta la letteratura? E se il poema epico è l'ammirazione di tutti i popoli, comechè non sia adattabile al teatro, rigetteremo un genere di dramma intrinsecamente bello e commovente, perchè non si adatta al teatro? Finchè si tiene che il teatro sia la misura del dramma, la poesia drammatica sarà sempre schiava e perciò avvilita. Questa poesia non dee essere regolata dal teatro, ma regolarla; ella si regola sulla natura. Ella è che dee perfezionare il gusto teatrale, cessarne a poco a poco le prevenzioni, e preparare su ogni teatro il trionfo di questi capilavori, che sono consentanei al gusto universale e a quello della nazione (1). Non sarebbe desiderabile che le lettere italiche smarrissero la propria fisonomia per prendere quella di un'altra nazione; ma sarebbe assurdo che i nostri teatri regolassero la nostra letteratura. Poichè sono anzi i teatri che sogliono introdurre alcuni gusti antinazionali, e quel che è più dei gusti intrinsecamente cattivi, come quelli

(1) I grandi maestri si lasciarono talvolta regolare dal teatro; ma essi lo regolarono eziandio. Corneille e Racine cambiarono in gran parte la legislazione della scena, che regnava ai loro tempi. Goldoni abolì a poco a poco l'uso della maschera sul teatro comico. L'Alfieri ha il merito di aver veduta e difesa l'indipendenza del dramma dal costume del teatro; il suo forte ingegno non volle piegarsegli, ma modificarlo. Quantunque la sua tragedia sia lontana dalla perfezione, egli ha il merito di aver dato all'Italia una tragedia, rimovendo dalle scene tragiche la sdolcinatezza e le convenzioni del Metastasio, e tutte le pedantesche imitazioni degli antichi, dei Francesi e degli Spagnuoli. Così non avess'egli senza addarsene mentre riformava il teatro e ne sdegnava le leggi, prese, senza esaminarle, dalla critica alcune leggi non meno arbitrarie di quelle! Ma la tempera del suo ingegno troppo duro, inflessibile e violento per essere capace della perfezione del dramma, è piuttosto la causa come de' suoi pregi, così de' suoi difetti, come tale dei miglioramenti che operò, così degli errori in cui cadde.

dei drammi così detti *di sentimento*, e della tragedia urbana; generi al tutto falsi e prosaici; e spettando alle lettere il correggere questi difetti teatrali, elle deono essere indipendenti da quel teatro, che è loro naturalmente soggetto.

Non è eziandio la soggezione del teatro che rese la poesia drammatica così giustamente sospetta ai difensori della morale? Il teatro è pur troppo inclinato alla corruzione, come gli uomini nelle loro opere. Il teatro ha per fine di piacere ai più; e nulla di più facile per ottenere questo fine che il secondare le passioni. Gli uomini da principio corruppero il teatro; il teatro quindi avvalorò la corruzione degli uomini, e non potendo sussistere senza letteratura, si giova della soggezione di questa per corromperlo. Così la poesia drammatica signoreggiata dal teatro divenne il fomite delle più funeste, perchè la più dolce e insidiosa delle passioni. Il senno di un gran Papa, esaminando i vizi del teatro, vide che per giovare efficacemente agli uomini, non bisognava volerlo abolire, cosa impossibile, ma riformarlo: ora a far ciò è necessario, prima di tutto, rendere alle lettere la loro indipendenza, ed assoggettare ad esse il teatro. La poesia divenuta libera da tutte le leggi arbitrarie e fattizie, si concilia facilmente colla morale; poichè, come osserva il signor Manzoni, le corruzioni con giustizia imputate dai grandi moralisti cristiani, alla poesia drammatica, risultano da quel sistema di convenienze arbitrarie e di sdolcinati affetti, di cui la signoria del teatro sulla letteratura è una delle prime cagioni.

Anche nel presente secolo, ad onta di tutte le convenienze teatrali e dei nazionali costumi, ad onta de' trionfi dell'incredulità sulla superstizione che si estende persino alla religione, e gli Inglesi e tutti gli uomini del mondo sono rapiti dal soprannaturale di Shakspeare. Alcuni critici hanno creduto un effetto d'imperizia nel poeta il far comparire sulle scene degli esseri soprannaturali: il che è certo, se si tratta di quelli, che per motivo dell'intrigo e dello scioglimento, i poeti mediocri sogliono inventare. Povero è l'ingegno di quel poeta, che per terminare il suo dramma è costretto a uscire dalla natura. A ciò si riferisce il divieto di Orazio. Ma credete voi che Shakspeare non fosse capace di condurre le sue tragedie senza i fantasmi, e senza gli spettri, e che Alfieri gli sia superiore perchè sa passarsi di tali ingredienti? L'intrigo può sussistere in Shakspeare, anche tolte le sue apparizioni, che sono quasi sempre episodiali, tolti i drammi, il cui soggetto è in un mondo soprannaturale. Ma se si togliesse da'suoi

drammi questo soprannaturale, sarebbero tolte molte delle sue grandi bellezze. Perchè questo? Se non perchè in questo sommo poeta il soprannaturale è intimamente concatenato colla natura? Il soprannaturale dei poeti mediocri è posto fuori della natura, e spesso contro natura; in Shakspeare diventa naturale. L'intrigo, che è tutto nei poeti mediocri, benchè perfettissimo, e pieno di ingegno nelle tragedie Shakspeariane, è il minore loro pregio. Shakspeare ha voluto dipingere nella sua pienezza la natura umana, ed è per questo che è uscito talvolta dalla natura. Infatti havvi nell'uomo un principio che lo porta suo malgrado a qualche cosa superiore a' sensi, alle leggi della natura, al mondo intero; e questo principio è la base del senso religioso, e fa che naturale sia alla natura umana una soprannaturale rivelazione. Le apparizioni di Shakspeare mettono in vista il senso che ha l'uomo dell'immortalità dell'anima e della vita futura; senso, su cui la religione si fonda, e senza di cui non sarebbe nè sì facile ad entrare, nè sì difficile ad uscire dai petti degli uomini l'abuso di questa, cioè la superstizione. Anche l'incredulo, che rigetta coll'abuso della ragione il soprannaturale, è pur costretto ad ammetterlo come voce della natura; ed è per questo, che suo malgrado trema nelle tenebre, e in punto di morte, e che spesso insieme in lui si accoppiano la più ardita incredulità, e la più matta superstizione. Quindi è, che il soprannaturale di Shakspeare gli piace, lo commove, non ostante la sua incredulità. Ecco il perchè, benchè sieno passati i tempi di questo poeta, le sue bellezze, il suo incanto durano sempre. Le apparizioni ch'egli adopera, ridicole perchè false in una storia, sono commoventi perchè piene di verità in un'opera di letteratura; perchè la verità della letteratura non è il particolare della favola, e per così dire la lettera della finzione, ma lo spirito generale che vi si nasconde. Shakspeare evoca gli spiriti sulla scena, allorquando la loro credenza, il loro superstizioso timore nasce nel cuore umano: ecco la sua maestria, che lo rende unico fra i poeti. È ammirata nell'Amleto la preparazione che si fa del fantasma: tutte le sue scene prodigiose sono ugualmente bene preparate. Del resto ognuno concede che il soprannaturale è una parte essenziale della poesia epica; anzi più o meno di tutta poesia. Or perchè non si vorrà ammettere nella sola drammatica? Certamente in questa si dee più tosto parlare al cuore, e indirigersi a svelarne i misteri, mentre nell'epopea il maraviglioso è destinato a rapire e scuotere

la fantasia. La connessione del cielo colla terra nella poesia di Omero, solleva l'animo sino alla sfera del sublime colla grandiosità e l'infinito delle immagini. Le anime dei trapassati che in Shakspeare rispondono ai rimorsi del cuore umano, rivelano i terrori degli scellerati, e dànno una lezione sommamente morale, sia che ci mostrino le pene che arreca con seco il delitto come nel Riccardo e nel Macbetto, sia che facciano spiccare un carattere melanconico ed entusiasta, che la scienza di soverchio rende superstizioso, come nell'Amleto. Tanto è vero, che il maraviglioso spetta alla natura della poesia, che alcuni dei capolavori di questa si fondano interamente sul maraviglioso; come il Paradiso perduto, la Messiade, e sopratutto la Divina Commedia. Perchè mai lo stesso privilegio non sarà conceduto alla drammatica, mentre alcun saggio di Vondel, il Miltono della tragedia, la *Tempesta*, il *Sogno di una notte di state*, il *Fausto*, il *Manfredi*, fondati o sul maraviglioso della rivelazione, o su un maraviglioso immaginario corroborato dalle superstizioni popolari, sono con tutti i loro difetti pieni di moventissima poesia? Si dirà, che la poesia drammatica mettendo la storia in azione, se adopera il soprannaturale esce dal verisimile. Ma se l'epico senza ledere il verisimile poetico può cantare delle meraviglie, perchè il drammatico non potrà metterle in azione? Quando sulla scena drammatica compaiono atteggiate come delle vere rappresentazioni quei fenomeni soprannaturali, che hanno luogo nella fantasia e nel cuore dei personaggi, attesa la natura della poesia, queste rappresentazioni sono solamente una viva immagine di quelle che nell'animo dell'uomo hanno realmente luogo. Infatti, se la natura del dramma si distingue da quella del poema epico in quanto l'uno mette in azione quello che l'altro semplicemente narra; non si dovrà dire che sono più tosto epici que' tragici, che secondo il gusto moderno mettono in pure parole il soprannaturale, e che sono eminentemente drammatici quelli che dall'animo dei personaggi li trasportano sulla scena come fa Shakspeare? Racine fa vedere l'azione interiore delle furie che lacera il cuore di Oreste coi trasporti, e i violenti e deliranti discorsi di questo; egli si mostra sommo poeta, ma come potrebbe esserlo ugualmente un poeta epico; laddove quel dialogo interno tra i rimorsi, e la coscienza da Eschilo trasportata sulla scena, conserva alla drammatica quella prerogativa di efficacia che il dramma ha dalla sua natura sovra di ogni altra poesia. La palma infatti che rispetto al tra-

sporto dell'immaginazione compete all'epopea, spetta al dramma relativamente alle commozioni del cuore (1). Nè per questo si lede il verisimile; poichè il verisimile della natura dee soltanto osservarsi nella poesia, per quanto i materiali di cui questo valsi il permettono; altrimenti l'imitazione non sarebbe più poetica,

(1) Con questa distinzione si termina la quistione, qual sia la più eccellente poesia, l'epica o la drammatica? L'una è più eccellente riguardo all'immaginazione, l'altra riguardo al cuore. Il sublime delle immagini è nell'Iliade e nel Paradiso perduto; il sublime dei sensi del cuore nel *Re Lear, nel Macbetto e nell'Amleto*. Dante epico ad un tempo e drammatico, per quanto si può esser drammatico nell'epica forma, unisce al primo pregio il secondo per quanto è possibile lo accoppiarlo. — Ma siccome i piaceri del cuore hanno un non so che di profondo, e starei per dire di *umano* che vince tutti gli incanti della fantasia, il poema drammatico, senza essere più eccellente in sè stesso dell'epico, ha qualche cosa di più attraente per gli uomini giunti a un certo grado di civiltà sociale. Il poema epico è piuttosto la delizia dei tempi nativi della società, in cui l'immaginazione è il sommo della sua forza, e il cuore è ancor poco sviluppato. La prima di queste facoltà si svolge nell'ordine soprannaturale prima dell'altra; quindi è che i poeti epici precedettero quasi sempre i drammatici, e Omero andò innanzi a Sofocle. L'Inghilterra fa eccezione; ma l'Inghilterra dopo aver avuto Shakspeare non avrebbe forse più avuto Miltono, se avesse progredito nella coltura. Ella al contrario cadde nella barbarie delle fazioni, sconvolse l'ordine delle leggi, sovverse il trono, e rese necessario l'acquisto di una vita novella. Da queste rovine potè nascere un Miltono, come da quelle della civiltà italiana nato era Dante, il quale certo non avrebbe potuto essere, se la coltura del secolo di Virgilio non fosse stata sepolta nella barbarie.

Il grande poeta epico è sempre il rappresentato della coltura nazionale svegliantesi con grande energia dal seno della corruzione. — Bisogna altresì notare, che il Cristianesimo essendo una religione adulta e fatta per l'uomo adulto s'indirige piuttosto al cuore, laddove il Giudaismo, religione non perfetta fatta per l'uomo non ancora pervenuto all'età virile, scuoteva sopratutto l'immaginazione, e destava il senso del sublime. Onde il dramma propriamente detto ignoto agli Ebrei, i quali ebbero dei perfetti modelli di epica, fu la produzione a cui sovra di ogni altra religione condusse il Cristianesimo. Non è pertanto maraviglia, se i primi saggi poetici della moderna Europa furono quelle informi, ma nuovo rappresentazioni teatrali, che si chiamavano *misteri;* se Shakspeare e Corneille furono i primi poeti della loro nazione; se Dante trattando la poesia epica in un modo creato dal suo ingegno, l'arricchì di molti pregi della drammatica.

ma prosaica. Ora è natura del poema drammatico, che tutto metta in azione, in vista al suo lettore; che nulla narri, e tutto faccia vedere e parlare. Perchè il solo soprannaturale verrà escluso da questa legge? In che dunque si distinguerà il maraviglioso epico dal maraviglioso drammatico? Il dramma non è un' imitazione fanciullesca con cui si voglia far credere alla realtà; ma un quadro della natura messo in azione, e così rappresentato all'immaginazione del leggitore. Che se questi leggendo un dramma non si offende nè de' versi con cui i suoi personaggi si esprimono, nè dell'immissione che si fa in ogni dramma delle cose insignificanti, nè in somma dell'ideale con cui la poesia veste il reale; perchè s'offenderà del soprannaturale messo in azione, mentre quest'azione è al tutto consentanea, come l'esperienza dimostra, alla sua fantasia? Mentre la fantasia richiede appunto, secondo le sue leggi, che le si mostrino vestiti di forme sensibili, e messi in azione (e questo è il fondamento dell'allegoria poetica) tutti gli oggetti morali, che parlano al cuore? L'Alfieri vide, che il poeta drammatico è obbligato dall'arte sua a mettere nulla in narrazione, e tutto in azione; regola ch'egli ha primariamente trasgredito col sottoporsi alla legge delle due unità, le quali costringono necessariamente il poeta di narrar molte cose, le quali si potrebbero porre in azione nel sistema di Shakspeare, e rendono sopratutto inevitabili quelle esposizioni antidrammatiche, e che mostrano tanto l'arte, che tutti i poeti classici sono costretti a fare in sul principio delle loro tragedie. Ma almeno l'Alfieri bandì con questa regola importante, e tirato dalla natura tutte le male interpretazioni di alcuni versi di Orazio, per cui temevano i tragici di mettere alcuno evento tragico sugli occhi dei leggitori: strana e inaudita contraddizione il voler comporre tragedie senza osar mettere in forma drammatica quello che v'ha di più tragico; da cui non campa lo stesso ingegno del Racine, il quale nella sua *Fedra* tutto riempie del drammatico più sublime, fuorchè il principale evento, il grado più tragico del componimento, che tratta con una maestria degna di Virgilio e di Omero, ma al tutto disacconcio in un dramma. Egli è vero, che anche le difficoltà del teatro contribuirono a allontanare dalla scena parecchie azioni: ma alla lettura queste difficoltà non esistono. Che se l'Alfieri osa francamente mettere sulla scena le catastrofi più sanguinose, perchè non osa mettervi il soprannaturale? Shakspeare è adunque il solo tra i moderni poeti, che abbia eseguita perfettamente quella

regola, che in seguito l'Alfieri diede agli Italiani; poichè egli dà la vita, e l'azione e la visibilità persino a quel mondo soprannaturale, che si sente nel cuore umano, e rende esterne, e presenti le azioni interne di una fantasia che dorme o che delira.

Ripetiamolo; è molto più facile al poeta il far come Vincenzo Monti, che presenta all'immaginazione dei lettori lo spettro colle sole parole di Aristodemo; che il far come Shakspeare, che mette quegli esseri sulla scena, loro dà un carattere, delle parole, dei costumi, il tutto conforme alla loro invisibile e sovrumana natura. Pochi certamente sarebbero i poeti capaci di agguagliare il talento del Monti nelle scene terribili di Aristodemo; ma forse il solo Shakspeare ebbe la forza di riuscire perfettamente nel suo sistema. Quando si esce del puro naturale, e si entra nella sfera del soprannaturale, s'aumenta in proporzione del passo la difficoltà dell'esecuzione. Il soprannaturale è adattato alla natura e ha le sue leggi, i suoi costumi, la sua natura in quello della fantasia e del cuore umano. Egli è malagevole il saper cogliere le leggi di questo nuovo mondo, e narrarlo epicamente con fedeltà; ma lo è ancor più il metterlo in azione sovra la scena, come fa Shakspeare. Parecchie di quelle leggi arbitrarie, che sotto l'ombra dell'autorità di Orazio e di Aristotile, vennero formate dai critici e seguite dai poeti moderni, movono soltanto dalla grande difficoltà di far bene diversamente. Quanto più un'azione è atroce, tanto più il metterla sulla scena in modo che faccia inorridire profondamente, ma senza disgusto, è malagevole. Alcuna volta per certo il precetto di Orazio, che Medea non uccida i suoi figli sovra la scena, è buono, in quanto il confinar nel segreto certi delitti, ne rende ancor più drammatico l'orrore: ma, se Shakspeare nasconde nelle tenebre la strage di Duncan, e ci atterrisce di più col mostrarcene i preparativi e farcene udire l'esecuzione, che se facesse altrimenti, egli per altra parte, col far presenti delle uccisioni ancor più orribili, compone le scene più commoventi. I tragici greci pure non conosceano questi meschini riguardi dei moderni; e rendendo sempre ideale l'orrore, sapeano renderlo drammatico. La difficoltà sta nel renderlo ideale, e ad un tempo conforme alla natura. Lo stesso si dica del soprannaturale; il quale, acciocchè faccia effetto, dee essere proporzionato ai costumi, alle idee dei tempi in cui si colloca, e a quel tipo immutabile che n'è racchiuso nella nostra fantasia e nel nostro cuore. Il soprannaturale della *Tempesta* e del *Sogno* è bizzarro, fittizio, ma natu-

rale, perchè conforme alla nostra immaginazione, e composto di parti tutte armoniche le une verso le altre. Il soprannaturale di Amleto, del Macbetto, del Riccardo III è conforme alla superstizione de' tempi, in cui sono poste queste favole, ma ad un tempo naturale in tutti i tempi, perchè consono alle disposizioni universali del nostro cuore. Non diciamo più dunque, che questo genere di maraviglioso non è drammatico, o non è adattato all'età nostra; poichè lo è a tutti i tempi, essendo coniato sulla natura. Quello bensì che è vero, si è, che malagevolissimo è anche al gran poeta il bene riescirvi, e che questa difficoltà è forse insuperabile pei moderni poeti. Shakspeare potea col suo sovrumano ingegno atteggiare con inarrivabile verità delle superstizioni che erano credute a' suoi tempi, e la cui naturalezza potea trovarsi in quelle credenze popolari, da cui spesso non andavano esenti gli uomini sommi: ma al presente non v'ha più quest'appoggio, e per trovare la natura di questo maraviglioso, il poeta sarebbe ridotto a cercarlo nella sola propria fantasia e nel proprio cuore.

Mostrato, che la poesia drammatica, come un'opera letteraria da godersi e giudicarsi alla lettura, non rigetta quel genere di maraviglioso, di che Shakspeare fece un uso così eccellente, e che non è altro che una descrizione drammatica (poichè in ciò la descrizione drammatica si distingue dall'epica che questa narra e quella mette in azione) dei sensi dell'anima, al tutto consentanea alle leggi della fantasia, non sarebbe più necessario il ricercare, se questo genere si acconci al teatro; poichè, ancorchè vero fosse che non vi si acconci, esso resterebbe sempre una delle più belle opere di letteratura. Ma egli è falso altresì, che prescindendo dalle abitudini varie e incostanti dei teatri particolari, vi sia qualche cosa in quel genere di maraviglioso, che si opponga alla natura del teatro: a dimostrare la qual cosa, senza allegare l'esempio dell'Inghilterra, in cui Shakspeare non è meno ammirato universalmente al teatro che alla lettura anche oggigiorno, basta stabilire la proposizione, che tutto quello che conviene alla natura del dramma come opera letteraria non si oppone alla natura e alle condizioni essenziali del teatro; poichè la letteratura è la naturale regolatrice di questo. Ora si è provato di sopra, che pel dramma, come opera letteraria, il maraviglioso di Shakspeare è la cima dell'eccellenza; la conseguenza è dunque chiara. Egli è vero bensì, secondo la ragione medesima, che la somma difficoltà di trattare con perfezione quel maraviglioso nel dramma, come opera di let-

teratura, bavvi pnre nell'applicarlo al teatro; e ciò per analoghi, benchè diversi motivi. Questa difficoltà d'esecuzione non prova per altro nulla contro le cose per sè stessa, e non è pure insuperabile. A questi argomenti si possono quelli allegare, co' quali vittoriosamente si dimostrò che le unità di luogo e di tempo non sono dei requisiti delle essenziali convenienze teatrali. Si è dimostrato che la rappresentazione scenica è un quadro messo innanzi all'immaginazione dello spettatore, di cui non fa parte lo spettatore medesimo; si è dimostrato, che anche questo quadro per sè medesimo non è una copia esatta della natura, ma la natura vestita coll'ideale. Ora questo ideale che cosa è altro, se non il complesso di quelle modificazioni che l'immaginazione estetica fa nella natura nel riprodurle? Tra queste modificazioni vi ha quella, per cui si raccolgono in un punto solo gli elementi sparsi della natura, legge estetica veduta già da Bacone; quella, per cui si esprime in versi e in istile poetico anche ciò che in natura è sfornito di immagini, e segue l'indole della prosa; quella, per cui si adatta a una certa forma determinata quello che nella natura siegue delle forme diverse. In forza di quest'ultima legge, la poesia che si divide in diversi rami, quanti sono i lati della natura (e così vi ha tra questi la poesia epica, che esprime il lato storico immaginoso, e la poesia drammatica, che esprime il lato storico sentimentale), adotta, per esprimere ciascuno di questi lati, una forma analoga ad essi, la narrazione per l'epica, ossia la storia immaginosa, l'azione per la drammatica, ossia la storia sentimentale; forma, la di cui idea e verità, è data dalla natura, ma che l'immaginazione estende più di quello che abbia luogo nella natura medesima. Per qual motivo adunque la forma drammatica, la di cui indole essenziale è di presentare all'immaginazione tutta la natura messa in azione, non potrà mettere in azione quel soprannaturale, il cui seme è nell'intimo della nostra natnra, e sarà ridotta o ad ometterlo, e così perdere una delle più grandi bellezze, o ad esporlo non colle forme sue proprie, ma con quelle della poesia epica? Questo argomento che abbiamo già recato di sopra per il dramma com' opera letteraria, vale anche pel dramma com'opera teatrale; poichè il teatro non ha altre leggi essenziali che quelle della fantasia estetica, cioè della letteratura. Fu anche già vittoriosamente combattuto il principio che arrecare soleasi per difender molte leggi arbitrarie, cioè quelle dell' illusione; si è mostrato che l'illusione della realtà, lungi dall'essere necessaria

in letteratura, si oppone alla natura di questa; e che l'illusione letteraria non è altro che il piacere dell'immaginazione. Che se grande è il diletto di questa nell'udir sul teatro gli eroi parlare in versi contro ogni illusione di realtà, perchè il difetto di questa illusione nuocerà al piacere estetico, che il maraviglioso di Shakspeare esposto col talento di questo poeta produce sovra il teatro? Voi dite che, nessun uomo de'nostri tempi crede all'apparizione di uno spettro, e ne conchiudete che una tal apparizione maneggiata da quell'ingegno che creava Amleto e Macbetto sia antiteatrale; ma questo maraviglioso è anzi sommamente teatrale, perchè commuove poeticamente l'immaginazione, senza darle lo spavento della realtà; perchè mentre la fantasia ne gode, lo spirito non vi crede, e non vi è più il pericolo che esso produca quell'effetto che si narra *le Eumenidi* di Eschilo alla prima loro recita avere prodotto.

DELL'ABILITÀ DI SHAKSPEARE

NEL DIPINGERE E METTERE IN ISCENA LA VITA E LA MORTE, I PRESENTIMENTI DELL'UOMO, IL SENTIMENTO DELLA VENDETTA, E NEL CONDIRE I SUOI DRAMMI CON DEI TRATTI DI RELIGIONE.

Mirabile e somma dapprima è l'abilità di Shakspeare nel dipingere e mettere in iscena non meno la morte, che la vita con tutti gli eventi che la segnano a varie distanze. Quell'ultima catastrofe, le cui impressioni sull'animo di chi la prova sono occulte agli spettatori, si prova anticipata in un certo modo quando è preveduta negli eventi che la precedono. L'angoscia, l'inquietudine, il terrore, o i sentimenti meno amari che accompagnano quel passaggio secondo il carattere dell'individuo che vi è assoggettato, sono egregiamente espressi da Shakspeare. Egli dipinge con inimitabile talento il dolore di un animo che godendo ancor della vita, e attaccato ancora al mondo incontra, scientemente costretto, la morte. Ma di quai vaghi colori egli circonda la morte dell'innocenza! Come breve ma toccante è il repentino fatto di Artur, che spira dopo essersi gittato nelle braccia della Provvidenza, ed ha appena il tempo d'invocar l'anima del suo genitore! Il terrore non è mai dipinto sì grande come quando si aggira intorno alla morte di uno scellerato, sia che egli muoia nel suo letto fra gli affanni del rimorso, come il Re Giovanni, sia che pera in battaglia come Macbetto e Riccardo III. Talvolta i

disastri sono talmente giunti al loro colmo, che Shakspeare sa colla morte stessa temperare nel lettore le troppo dolorose impressioni ch' egli ha ricevute dallo spettacolo di disastri senza rimedio: tal è l'effetto che produce la morte del Re Lear, quella di Costanzo e di Giuditta.

Una parte misteriosa dell'animo umano è il fenomeno dei presentimenti; e Shakspeare lo dipinge pure con grande maestria. Egli ci mostra colui che deve morire, prima ancor che riceva la terribil nuova, affettato da misteriosi sentimenti, che non si spiegano a sè stesso: talora è un sogno che lo atterrisce, come succede a Clarence, talora è una specie di abbattimento, una nuova dignità, una mesta dolcezza che ci fa leggere in faccia dell'innocente il presagio della sua liberazione della vita; come succede a Riccardo II, e ad altri personaggi che mette sulla scena. La donna come più capace della mobilità dei sentimenti e atta a percepirne le diverse tinte, ci è mostrata bene spesso da Shakspeare come affettata del sentimento incognito d'imminenti sventure; tal è la Reina nel *Riccardo II*, Att. II, Sc. II.

Il sentimento della vendetta è più terribile e accanito nel cuore della donna sopratutto quando è eccitato dall'ambizione, dall'amore dei congiunti e dei figli. Una donna perde tutto cogli oggetti del suo amore, poichè vede nel marito e nel figlio l'oggetto della più forte dilezione, la sua difesa nella gioventù, il suo sostegno nella vecchiaia. Non v'ha nulla di più terribile che il sentimento vendicativo che anima Costanza nel *Re Giovanni*, la Duchessa di Glocester nel *Riccardo II*, e sopratutto le tre donne nel *Riccardo III*. Il poeta ritrae altresì la differenza che suol correre tra lo stesso sentimento, secondochè annida nella donna o nell'uomo. Questi, conscio della sua forza, non si perde in parole, e gli basta con brevi motti di esprimere un odio che conduce ben tosto all'azione; e se medita profondamente la vendetta il fa in sè stesso, in un monologo, e non manifesta di soverchio quello il cui esito dipende sopratutto dal segreto. Quanto più la donna è debole nell'azione, tanto è più forte nella sua lingua; ella esala l'anima sua con una irritata eloquenza, e cerca con essa di procurarsi esecutori alla sua volontà; e quantunque non trovi chi la ascolti, lo sfogo delle parole reca qualche sollievo al suo cuore, e non porta alcun danno a ciò che da sè stessa non può eseguire. L' Alfieri ha mal dipinta la vendetta in Rosmunda, poichè posto che vi fosse una donna di tal fatta, la sua rabbia sarebbe più nascosta e con-

centrata, mentre la natura le avrebbe dato un petto virile. Quantunque però l'esistenza di un simil mostro non sia affatto impossibile, esso è troppo ributtante e contrario alla natura per essere teatrale, e Shakspcare si è ben guardato quando volle dipingere il sentimento di vendetta nella donna di farlo in tal maniera. La tragedia dell'Alfieri lascia un'impressione disgustosa nell'animo, e conduce a riflettere che il suo autore conosceva solamente i proprii sentimenti irascibili, chc andava quindi personificando ed esprimendo con frenetiche declamazioni in alcuni quadri drammatici, a cui manca l'armonia poetica e l'osservanza della natura.

Shakspeare sa condire i suoi drammi con dei tratti di religione. Dipingendo egli dei secoli di ferro non si allontana dalla natura col metter spesso sulla bocca de'suoi personaggi l'attestazione del cielo, c nel cuore nna disposizione religiosa, e una fede ferma che non si estingue fra le dure passioni della vita, e si ravviva nel momento della separazione. I duelli cavallereschi e religiosi che spesso introduce, i proverbi allusivi, e cose e fatti sacri, che mette sulla lingua a' suoi personaggi, tutto ha nn non so che d'ideale c di poetico, che solleva sopra la matcriale sfera della vita comune; e quantunque la ragione inorridisca, ove rifletta a tali associazioni spcsso sacrileghe, non v'ha nulla che la ributti mentre son queste fondate sulla storia dei tempi ferrei, e hanno pur troppo un fondo reale nelle contraddizioni della nostra natura. Tolti i grandi scellerati che dipinse, come Jago e Riccardo III, Shakspeare non toglie mai la religione dal cuore de' suoi personaggi, persuaso che l'uomo trasportato dalle sue passioni è sommamente teatrale, ma che non l'è in alcun modo il freddo incredulo, in cni mancando la fede in Dio, che fu egregiamente chiamato *il sole dell'anima*, è estinto ogni seme di calore e di vita. Riccardo III è un empio; ma empio per vera nequizia infernale, che più lo assomiglia al Satana di Milton, che ad un ateista. Jago non è un personaggio drammatico, che in quanto è necessario a condurre l'azione. Macbetto, a cni il poeta vuol attaccare un certo interesse anche nel mentre che è al colmo della sua malvagità, è un uomo che ha abbandonato Iddio e si è dato volontariamcnte in preda del suo avversario. Amleto è l'unico personaggio interessante che Shakspeare ci ha dipinto immerso nello scetticismo. Ma con qnante modificazioni ha temperato questa idea in un essere, che è forse la più straordinaria delle sue creazioni! Lo scetticismo di Amleto

è sommamente teatrale, poichè è più un principio di pazzia, che un risultato di fredde specnlazioni, più un parto dell'immaginazione che un prodotto dei sofismi. Esso proviene da un'anima combattuta da un'idea, e piena di una passione; poichè Amleto è tanto ardente nella sua immaginazione e nel fondo dell'animo, quanto è freddo nel suo esteriore e nelle sue azioni. Egli riflette, è vero, ma le sue riflessioni sono signoreggiate da un sentimento unico e profondo, sono delle idee concentrate e vaghe, che le forze di nna cupa fantasia muove e dispone a suo talento. Amleto è uno di quegli spiriti in cui la manìa di sapere ha prodotto dei disordini, e l'incredulità cammina a fronte della superstizione. Uno spirito sottile unito a nn cuore insensibile può forse essere capace di ateismo; ma chi più sensibile di Amleto, a cui non il comando dei Numi, ma quello del suo proprio cuore impone nna difficile e tremenda vendetta del trucidato suo padre? Shakspeare avendo creato qnest'nomo, volle in esso mostrare un fenomeno non raro nella classe degli increduli, cioè il dubbio miscredente accoppiato a delle tendenze snperstiziose, come sempre succede quando l'incredulità s'introduce in un cuore non fatto per essa, e proviene da un errore di fantasia, e da un difetto di naturale criterio. Shakspeare non avrebbe osato mettere un uomo religioso ma fornito di lumi e di buon senso in relazione con un fantasima: il suo ingegno additandogli una profonda disposizione della natura, gli suggerì di fare scettico Amleto per renderlo con verosimiglianza superstizioso. Egli infatti riesce a rendere naturali le stesse soprannaturali apparizioni col far di esse un'espressione di quello che succede nell'immaginazione degli uomini. Perchè mai trovi un gran fondo di naturale nell'ombra di Banquo che si presenta a Macbetto nel mezzo del convito, negli spettri che assalgono nel sogno Riccardo III, nel fantasima che sveglia la lentezza di Amleto, e nulla in questi arditi mezzi ti offende? Perchè il poeta ha l'arte di dare a tai prodigi degli spettatori, la cui immaginazione è propensa a farli credere, sicchè essi non sono altro che degli emblemi degli intimi sentimenti, e le immagini da questi eccitate per privilegio della poesia esternate sovra la scena. Il fantasima che agita lo scellerato, è una creazione naturale della sua fantasia agitata dai rimorsi: l'immagine del padre è sempre presente allo spirito affaticato di Amleto, e com'egli stesso dice, *ei lo vede coll'occhio dell'anima;* e quando lo stesso fantasima si mostra a degli uomini plebei fra le tenebre notturne, mentre il

loro animo è compreso dall'idea di un omicidio proditorio, l'apparizione è pure consentanea alla fantasia degli spettatori.

Quanto da ultimo abile è Shakspeare nel dipingere la storia dei sentimenti! Come tutto è vivo ne' suoi drammi, perchè tutte le sue parole sono una rivelazione dei sensi e delle idee che nascono e si succedono nel fondo de' cuori! Un gesto, un monosillabo di Macbetto e di Otello, di Riccardo II e del Re Lear t'indicano l'improvviso cangiamento dei loro animi, quando loro si svela inaspettatamente un nuovo stato di cose e sorge nei loro petti una terribil passione o una fatale scoperta. Macbetto è innocente, Otello un uomo felicissimo, e quando un'idea scellerata è suggerita alla mente del primo, e la sua volontà ne è sedotta, una grande sventura si scopre al secondo, e il suo spirito n'è ingannato. Riccardo II si crede di essere un re potente, Lear un principe amato e rispettato, il contrario tutto ad un tratto si fa loro conoscere, e il malaccorto loro animo fa l'acquisto del disinganno. Ecco il vero principio dei drammi tragici di Shakspeare: quello che vi precede è solamente destinato a prepararlo, ed è un'esposizione messa in azione di quello che è necessario a sapersi; ma la vera tragedia comincia col fatale principio della passione, o del sentimento, la cui storia fa la sostanza del dramma e il termine la soluzione.

DELLA POETICA DI SHAKSPEARE.

Guglielmo Shakspeare ha sempre cura d'ingrandire i suoi soggetti così collo stile sempre poetico come colle esterne decorazioni, la grandezza dei personaggi e un non so che di armoniosamente poetico nel complesso degli eventi che nessuno ha sì bene attinto come lui. Nella commedia del *Mercadante di Venezia* egli, per alzar l'azione dalla volgarità degli interessi privati e renderla poetica, mette in iscena parecchi principi amanti di Porzia, introduce il fatto dei tre forzieri, come qualche cosa che fa uscire dal cerchio della vita comune, e gli amori di Lorenzo e di Iessica sposi del più bello ideale. La commedia propriamente detta passa in Venezia; e siccome un tal quadro potrebbe essere prosaico preso separatamente in sè stesso, Shakspeare ha cura d'innalzarlo col trasportare di tanto in tanto lo spettatore a Belmonte, ove le bellezze del luogo, l'elevato e semplice carattere di Porzia, i suoi amanti, le circostanze in cui ella si trova, l'aggiunta dei tre for-

zieri trasporta l'immaginazione fuori del mondo reale in un mondo poetico. Lo stesso si osserva in tutti i drammi di Shakspeare.

Il suo stile, quantunque non vada esente da difetti, è sommamente poetico, e peccante per sovrabbondanza non per difetto d'immagini. Anche per questa parte v'ha una grande analogia tra lui e Dante, poichè l'uno e l'altro più forse d'ogni altro poeta usano un linguaggio totalmente diverso da quello della vita comune, e nobilitano gli oggetti più prosaici col modo che hanno di esprimerli. Vincenzo Monti ha, con begli esempi, mostrato per questa parte l'analogia dello stile di Dante con quello di Virgilio; e si potrebbe ugualmente mostrare l'analogia dello stile di Dante con quello del gran tragico inglese. Se non che i due poeti moderni sono inferiori in buon gusto all'antico, ma lo superano di gran lunga nell'ingegno.

La poetica dei pretesi classicisti, tra gli altri difetti che ha arrecati alla poesia, si è quello di abbassarne lo stile quasi a livello della prosa. L'Alfieri, il più classico dei poeti nel senso suddetto, è quello i cui versi non sono ordinariamente dal lato dello stile altro che della ruvida prosa posta in metro.

Shakspeare, come tutti i poeti più grandi, ha sempre cura di trasportar la fantasia al di sopra del mondo reale in un mondo fantastico e poetico. Quindi è che nel quadro della società umana egli sceglie quello che vi ha di più grande, e prende sempre in tutti i suoi drammi una parte de' suoi personaggi dai ceti più nobili e distinti. Questa infatti è la ragione per cui le classi medie della società non saranno mai soggetto atto a tragedie, e la tragedia urbana sarà sempre un genere prosaico. Questa regola venne avvisata dai critici; ma essi non l'intesero compiutamente, e i poeti spesso l'eseguirono in cattiva maniera. Si credette che per nobilitare la tragedia si dovessero prendere tutti i suoi personaggi dalla classe più elevata, senza altro miscuglio; laddove, se è necessaria la grandezza per la tragedia, è necessario pure che v' intervengano gli altri elementi della natura a rendere compiuto il quadro della vita. Si credette che per lo stesso suddetto fine fosse necessario introdurre nella tragedia una certa gravità e pompa continua, una certa etichetta, una certa misura convenuta negli eventi, nell'espansione degli affetti e delle passioni; laddove la vera grandezza tragica dee solo consistere nella grandezza degli affetti e dei caratteri, ma non dee punto escludere una certa nativa semplicità e rozzezza, che esclude gli artifizi e le convenzioni, e rende

immagine della natura. Quindi è che i tragici francesi col volere nello stile e nei sentimenti conservare una misura, una pompa, una gravità continua, hanno omessa la pittura semplice ed energica degli affetti, e abbandonati quei caratteri grandi ma rozzi, che sono i più tragici di tutti; col volere escludere dai loro quadri tutto ciò che fosse men grande, hanno dimezzato il quadro della vita, e diminuito l'affetto che la grandezza produce quando ella si mostra nuda di ogni artificio e accompagnata dalla bassezza, dalla mediocrità e da quelle mille tinte diverse che riempiono la scena della natura. Racine fece un gran prodigio arrischiandosi nell'Atalia d'introdurre un fanciullo e mettergli in bocca un linguaggio adattato alla sua età; imperocchè dovea nel sistema francese sembrar indecente della maestà tragica lo spettacolo di un essere debole e semplice, qual è un fanciullo. Infatti lo stesso Racine, quantunque gran pittore della natura, non osa mai rappresentarla in tutta la sua profondità ed estensione, e sembra che non osi mostrarla in sè stessa, ma si credè di doverne sempre appannare alquanto il nativo colore, coll'incepparlo tra le forme di una società colta e raffinata. Laddove Shakspeare, mentre trasporta sempre l'occhio sui gran quadri della società, non dimentica di dipingervi allato il resto della natura, variando infinitamente le tinte del suo stile e conservandolo sempre poetico; e mentre col prendere i personaggi dalle classi elevate e dipingere grandi eventi sorprende e aggrandisce l'immaginazione, egli sa distinguere quello che vi ha di naturale in quelle classi elevate da quello che vi ha di artificioso, ed evitando sempre quest'ultimo elemento, innamora sempre e rapisce col primo. Macbetto e Otello sono due grandi capitani, Lear e Riccardo III due principi: l'altezza del grado e la maestà che li accompagna, sublima la fantasia; ma nel tempo stesso il poeta lasciando tutto l'artifiziato e il convenuto delle Corti moderne, e spogliando i suoi caratteri di quelle forme di abitudini che temperano la vivacità della natura nei grandi personaggi, egli li mostra in preda a tutte le passioni e gli affetti della natura, e dipinge il fondo energico del loro carattere elevato sì, ma non rintuzzato dalla condizione in cui si trovano. Quindi egli sceglie i suoi soggetti dalla storia del medio evo, in cui la grandezza civile scevra di raffinamento era ancora congiunta alla naturale energia e rozzezza. E tale io credo che sia il più alto segno della tragedia, o, per dir meglio, della poesia drammatica.

Conforme al suo principio di elevare l'immaginazione sopra i circoli della prosaica realtà, Shakspeare usa sempre di dare a' suoi drammi, per modo di dire, un' *aria pubblica*, ancorchè l'azione si ristringa nel circolo privato. Ciò egli fa con tre mezzi: 1° Col mettere sempre in iscena alcuni personaggi appartenenti all'ordine pubblico ed elevato della società; 2° Col rappresentare un assai vasta estensione di luoghi e di tempo, e degli eventi che hanno sempre un pubblico sentimento per le loro relazioni colle idee del pubblico corpo sociale; 3° Col mettere in vita agli occhi dello spettatore sempre un picciolo mondo di cose che non rappresenta mai un solo lato della società, mai la società intera, nelle diverse sue tinte e gradazioni. In tutti i suoi drammi egli mette delle persone spettanti la plebe, e delle persone che appartengono al ceto più elevato dell'ordine sociale, e richiamano l'idea della vita pubblica.

OSSERVAZIONI

DI GIAN PIETRO FEDERICO ANCILLON

INTORNO ALLE OPERE DI SHAKSPEARE.

L'Ancillon (nelle sue novissime Miscellanee) dice che Shakspeare è a torto comunemente riputato come semplicissimo, poichè non v' ha autore che più di lui usi di spirito per esprimere la passione, laddove i tragici francesi seguono nel dipingerla la schiettezza della natura.

Se il dotto osservatore alludesse semplicemente a quei difetti di raffinamento che si trovano nei drammi di Shakspeare, e persino alle volte nelle situazioni più commoventi, e che provenivano in questo gran poeta non da mancanza di naturalezza o di gusto, ma in parte dall'indole del suo secolo, in parte ancora dalla sua negligenza di scelta tra i pensieri e i concetti che si affollavano nella sua mente, egli non troverebbe forse alcun contraddittore.

Ma il modo di esprimersi del signor Ancillon, ne dà ad intendere che la sua critica si estenda a tutti i tratti di Shakspeare, e persino a quelli che più di lui sono ammirati. Onde giova il fare su di ciò alcune riflessioni.

Se per ispirito s'intende una grande penetrazione d'intelletto che discende nel più intimo della natura per estrarne fuori quello che è segreto agli occhi del rimanente degli uomini, egli è in-

contestabile che là dove è più maraviglioso Shakspeare mostri uno spirito grandissimo. Ma questo non è già quello che comunemente per *ispirito* s'intende, vocabolo che vuol dire un intelletto vivace, ma superficialissimo nelle sue operazioni; poichè quantunque anche questa dote non mancasse a Shakspeare, quello che il fa sì grande si è tutto l'opposito, una mente cioè così profonda, che trae fuori dal cuore umano dei segreti dianzi ignorati. Il che eziandio è ciò che rende questo poeta unico al tutto nel suo genere, e sì maraviglioso, che non v'ha forse alcun altro scrittore al mondo (tolto Dante) che, quando si è ben gustato, ecciti dei sì vivi trasporti, e disgusti quasi di ogni altra poetica lettura. Il signor Ancillon ha errato, e scambiato i termini per non avere analizzato sufficientemente questo mirabile talento di Shakspeare. Egli s'avvide che questo poeta si distingue da tutti gli altri per una peculiare profondità di osservazioni; e la profondità suppone necessariamente una finezza e una perspicacia proporzionata. Tutti gli altri tragici antichi e moderni, e lo stesso Racine che può dirsi il principe di questi, riescono mirabilmente a dipinger l'uomo, i suoi affetti e le sue passioni, attenendosi però a delinearne con somma maestria quei caratteri principali, e direi così evidenti, che l'osservazione attenta degli uomini manifesta al maggior numero di essi; e il loro gran pregio consiste più tosto nell'economia con cui li adoperano, nelle gradazioni con cui li dispongono, e nella maestria con cui li esprimono, che nella novità e nella profondità dei medesimi. Shakspeare, al contrario, va infinitamente più a fondo di tutti questi sommi maestri; è un pittore che non si contenta di combinare ne'suoi quadri le cose conosciute, ma che ne trasporta in un paese scoperto da lui solamente; è per così dire nella storia del cuore umano quello che Colombo nella storia del globo, che non si contenta di viaggiare le regioni già cognite, ma ci scopre un emisfero novello, vasto quanto l'antico. Certo per far tutto questo si richiede una perspicacia straordinaria, che può sembrare raffinamento rispetto a quello degli altri uomini. Ma forse che Shakspeare uscì fuori della natura? Forse che quel peregrino che ci ammiriamo altro non è che un abuso di spirito? Se ciò fosse, si potrebbero meritamente opporre i quadri di Shakspeare a quelli della natura, e tutta la di lui gloria andrebbe in fumo come quella di un impostore scoperto. Ma, se si legge attentamente Shakspeare, tutti questi dubbi scompariranno, poichè, in tutto quello che è in esso universalmente ammirato, Shakspeare è appunto così commovente,

perchè non si diparte mai dall'esatta cognizione del cuore umano. Il suo gran merito si è di essere nuovo e vero ad un tempo, perchè scava molto più profondo degli altri, ma scava sempre nel terreno della natura. I suoi caratteri più riguardevoli, Amleto, Otello, Macbetto, Riccardo III, Sylvek, ecc., sono rari, inusitati, veramente creati da lui; ma chi non ci conosce la tempera stessa della natura? Chi non li vede possibili appena che li ha conosciuti, e non li prende subito come dei personaggi storici, senza nè meno sospettare che non siano verisimili? Lo stesso si dica degli effetti e delle passioni. Tutto è naturale in lui, ma tutto è nuovo e profondo, perchè egli esterna colle parole, dopo averli analizzati, quei rinchiusi e complicati sentimenti che sulle dolorose o terribili situazioni l' uomo esperimenta senza aver tempo a riflettervi o a darsene conto. Shakspeare si è valuto della poesia drammatica in un modo tutto suo: gli altri poeti fanno dire ai loro personaggi quello che ricorrerebbe alla mente di dire in quelle situazioni in cui si trovano. Ma ognun sa quanto la parola sia inetta a esprimere tutti i sentimenti, e come il comune degli uomini non sia capace di esprimere quel non so che di moltiplice e di innsitato che si prova nelle grandi passioni. Onde gli antichi tragici che ne' particolari seguivano spesso letteralmente la natura, comechè le loro forme fossero ideali, mettono spesso in bocca ai loro personaggi nient'altro che dei gemiti e delle esclamazioni. Shakspeare, al contrario, valendosi della sua profonda cognizione dell'uomo, e analizzando ciò che altri non seppe mai fare, traduce i sentimenti confusi ed inesprimibili, i sospiri, le interiezioni in alcune parole drammatiche che ne rendono esterno e chiaro tutto il senso: l'ambizione, la collera, il risentimento, il sospetto, il rimorso, il terrore non sono più dei sensi complicati, e che si rifiutano all'espressione, ma vengono posti in iscena, e, per così dire, fedelmente descritti come si passano nel fondo dell'animo. Ecco il motivo per cui Shakspeare sorprende tanto alla prima lettura, e produce un piacere che invano si cercherebbe in un altro poeta drammatico; ecco probabilmente quello che fece dire all'Ancillon ch'egli mette da per tutto dello spirito. Taluno potrà forse obbiettare che sente l'artifizio, ed è innaturale l'esprimere in parole ciò che in natura è solamente sentito; ma io tengo, per lo contrario, che sia cioè questa una bella prerogativa della poesia e la cima dell'ideale.

GOETHE.

Il Goethe, nel suo opuscolo *Sugli uomini celebri della Francia*, dà molti giudizi che sorprendono, e che certo non saranno approvati da altri che dai Tedeschi : tal è, a cagion d'esempio, il panegirico di Diderot, e altri tratti di simile natura. È questa un'opera scritta più colla fantasia e coll'entusiasmo di un poeta che colla riflessione di un filosofo, e non è maraviglia che lo stesso Goethe, il quale ivi alza a cielo Voltaire, considerandolo come l'ingegno più miracoloso di tutti i secoli, in altri suoi scritti temperi di molto questo elogio. Non v'ha nulla di più difficile che il giudicare con esattezza gli uomini grandi; se compreso sei da calda ammirazione, corri gran pericolo di esagerare le lodi; se scrivi a sangue freddo, non sei forse in istato di bene estimarli. Del resto la mobilità della fantasia di Goethe, che gli fa vedere le cose tutte sotto faccia opposta o diversa, ne insegna qual uso dobbiamo fare di queste sue opere. Leibnizio e altri filosofi andarono pur soggetti a tali eccessi di fantasia nel decretare gli elogi.

La parte dell'opera suddetta, che mi sembra veramente stimabile, sono i tratti relativi alla natura umana, all'indole dei sommi ingegni, alla loro singolarità, all'incapacità del pubblico nello apprezzarli, ecc. Goethe è pieno di osservazioni vere e profonde su di questo proposito in tutte le sue opere : è questa una parte in cui il gran poeta, sopratutto della tempera di Goethe, è men soggetto ad errare, consistendo la bontà di tali cenni nella loro conformità all'osservazione di noi medesimi. Ora quale ingegno fu più studiatore di sè stesso di Goethe, mentre tutti i suoi scritti altro non sono che l'espressione del suo animo, e le sue fantasie il riverbero del suo sentimento?

Quando Goethe, nella sua opera *Sugli uomini celebri della Francia*, preferisce a tutti gli altri scrittori Voltaire, chiamandolo il rappresentante dell'*ingegno francese*, anzi « le plus grand homme en littérature des temps modernes et peut-être même de tous les siècles, » e « la création la plus étonnante de l'Auteur de la nature, « création où il s'est plu à rassembler une seule fois, dans la « frêle et périlleuse organisation humaine toutes les variétés du « talent, toutes les gloires du génie, toutes les puissances de la « pensée » (pag. 45 della traduzione francese) non vi è alcuno che in

queste parole non vegga l'esagerazione. Goethe, nell'opera citata, si mostra assai seguace del Voltaire nel dare il suo giudizio sugli illustri della Francia; adoperante una filosofia in cui ora si trova il buon senso, ora lo spirito e la leggerezza, segue le impressioni del momento senza usare la riflessione, e scrive un'opera in prosa che mostra più il poeta che il filosofo. Il saggio *Sugli uomini celebri della Francia* rassomiglia a parecchie di quelle opere che scrisse il Voltaire su dei soggetti consimili, come per esempio, le *Lettere sugli Inglesi,* nelle quali lo scrittore salta d'un argomento in un altro, si trattiene spesso su dei soggetti di poco momento, e ne lascia i più gravi, scrive a corti capitoli, si contenta spesso di epigrammi, e mostra in una parola tutta quella varietà d'istruzione, quello spirito, quel tuono di moda, quella rapidità, quel difetto di transizione che piace in una conversazione, ma sta, a parer mio, poco bene in un libro. Si paragoni l'opera del signor Goethe a quella che il signor Barante ha scritto sul medesimo soggetto, e si vedrà che, se la prima è la conversazione di un poeta che passa e che diverte, la seconda soltanto è la scrittura di un filosofo che dura ed istruisce.

Chi crederebbe che in un'opera sugli uomini celebri della Francia, nel secolo scorso, si consacrino dei separati articoli a Dorat, Fréron, Duni, D'Auvergne, ecc., e altri nomi di simil conio, e non si parli nemmeno di Buffon, di Rousseau, di Gresset, di Bernardino di St-Pierre?

Goethe giudica non da filosofo, ma da poeta. Egli attribuisce al Voltaire delle qualità che nessun uomo pensato accorderà mai a quest'uomo famoso; come per esempio, *la sublimità, l'universalità, la ricchezza dell'istruzione, la vastità dell'intelletto,* ecc., gli accorda persino *la profondità e la perfezione,* benchè confessi che spesso ne fu mancante. Chi può dare al Voltaire « toutes les « gloires du génie, et toutes les puissances de la pensée? » mentre, come osserva il signor Barante, il difetto continuo di riflessione fu uno dei contrassegni del suo spirito? — Il valore di tutte queste esagerate lodi apparirà qual possa essere, ove si osservasse tutte quelle ch'egli tributa a Diderot, di cui parla con un entusiasmo e con una disordinata prolissità che nega poscia al Dalembert e al Montesquieu.

Quando in te qualche facoltà predomina, tu ti senti inclinato verso quegli che ti somiglia; e se ben non ti guardi, l'entusiasmo che provi nella lettura de'suoi scritti ti conduce a metterlo su

tutti gli altri autori, in cui non ritrovi tali analogie. Una troppo calda immaginazione rende sospetti i giudizi improvvisati anche del savio, come per esempio, del Leibnizio, secondo che osserva lo Stewart. Goethe ha una immaginazione delle più forti; egli dovea dunque essere rapito dall'immaginazione che trovava in Voltaire e in Diderot, e mostrare per questi autori una preferenza decisa. L'immaginazione del Voltaire era mobile e impaziente, e vaga di trattare tutti i soggetti; qualità che di comune consenso segna pure l'immaginazione del Goethe, il quale pertanto fu con ragione paragonato al Voltaire, e chiamato il Voltaire dell'Alemagna. Questo bastava a fare che il Voltaire fosse per Goethe il primo degli ingegni di Francia e di tutti i paesi. I cento volumi delle opere del francese poeta; quel suo stile vario, brillante, leggero, immaginoso; quella sua mania di trattare tutti i soggetti in prosa e in versi; la brillante dittatura ch'egli esercitò sul suo secolo, e la seducente figura che fece in una lunghissima carriera, tutto ciò era accomodato ad invaghire la fantasia di Goethe, il quale nella sua patria fornisce la carriera letteraria che corse nella Francia Voltaire. Ma egli basta appunto il por occhio all'esagerazione della lode, per apprendere a diffidarne. Un filosofo non oserebbe certo dire che un ingegno superi tutti gli altri del mondo, e sia universale; poichè egli sa che quand'anche questo ingegno senza pari avesse luogo, mal si potrebbe giudicare; egli sa che per quanto ne consta, non ebbe luogo; egli sa, che l'universalità dei talenti è una prerogativa che la natura non vuol accordare ad alcuno degli uomini. Che se si volesse dare una tale prerogativa a taluno, il filosofo non sceglierebbe certo il Voltaire; e senza andare tra gli antichi, senza uscir dalla Francia, il Bossuet e il Pascal non mostrano essi qualcosa di più peregrino, di più grande nel loro ingegno? Infatti questi due sommi unirono nel massimo grado l'ingegno scientifico all'ingegno letterario; laddove il Voltaire fu al tutto mancante del primo. Pascal congiunse nell'eloquenza due estremi, cioè lo stile comico e leggiadro, lo stile grave e sublime, e Voltaire medesimo lo paragona per l'uno al Molière, e al Bossuet per l'altro. Nella scienza, come nota il Villemain, egli unì lo spirito sodo e giusto allo spirito fino, onde fu inventore e nelle scienze fisiche e matematiche, e nella filosofia. Qual più forte dialettica, qual più vasta comprensione d'intelligenza, qual sublime più esquisito di quello del Bossuet? — Ma il sublime, il vero sublime, non quello della passione, ma quello del pensiero e della parola manca del tutto al Voltaire; egli

manca per conseguente della prima, e più grande qualità dello scrittore.

Il Bonald dice, in un tratto della sua *Législation primitive* che il vero ingegno è sempre religioso e morale. Senza prendere alla lettera questa espressione, io credo ch'ella contenga molto di vero. Infatti essendo l'alto ingegno la perfezione della facoltà dell'intelligenza, è impossibile il supporlo senza una forte dose di senso religioso e morale, posta la quale, qualunque traviamento si supponga, un'irreligione e immoralità assoluta è impossibile. Siccome è ripugnante cosa un alto ingegno sfornito al tutto del buon gusto estetico, così è ripugnante il supporlo spogliato affatto del buon gusto morale. Senza andare adunque ricercando altra cosa, si può fermamente asserire, che il detrattore della Provvidenza e della legge di natura, il continuo combattitore del Cristianesimo, l'irrisore del Vangelo, il parodiatore della Bibbia, l'odiatore degli infelici Ebrei, l'autore della *Pulcella*, potè essere un uomo d'infinito spirito, ma non quello di alto ingegno. Voltaire, in una parola, si mostrò *senza cuore*; cioè senza quella qualità morale dell'anima, che è forse necessaria più di ogni altra a ciò, che i Latini chiamano *ingenium* e i francesi *génie*.

L'illustre Goethe, che dal lato dell'immaginazione rassomiglia infinitamente a Voltaire, ha la buona ventura di non rassomigliarlo dal lato religioso e morale. E siccome questo influisce su quello, ne nasce perciò tra questi due scrittori, per altro molto rassomiglianti, un gran contrasto, il quale è per altro quel medesimo che corse nel secolo scorso tra la Francia e l'Alemagna, e che è originato dalla diversa tempera delle due nazioni. L'incredulità sino a un certo segno penetrò, com'era di mestieri, tra i Tedeschi; ma essa, appo questo popolo, non fu mai irreligione. Anche gli spiriti che vacillavano sulla fede dell'ispirazione della Bibbia e della divinità del Cristianesimo, venerarono sempre questa religione e il suo libro, e si tennero sempre lontani dagli eccessi degli increduli francesi. Kant, sul finire del secolo scorso, fu da un'intemperante ragione condotto a quei termini nella scienza filosofica, che in Francia l'autore del *Sistema* della natura: ma che immenso divario tra questo libro e la *Critica* della ragione! Il filosofo tedesco, dopo aver perduto filosofando ogni religione e ogni morale, volle ad ogni costo ritrovare col suo spirito queste due credenze, che annidavano nel suo cuore; e trovolle con una grande contraddizione. I poeti tedeschi, anche poco attaccati alla fede col loro spirito, ebbero

sempre un profondo affetto per essa; onde si osserva questo mirabile fenomeno nelle loro poesie, che elle sono come animate dai sentimenti del Cristianesimo e della Bibbia. Anche nella loro incredulità, la Bibbia è il principale antor classico di cui sono imbevuti: e Schiller, ne' *Masnadieri*, opera della sua gioventù, che fa segno di gran caligine d'intelletto sni principii della morale, anima la sua poesia colle ispirazioni orientali della Scrittura. Perciò non è maraviglia, se per questa parte Goethe non ammetta alcuna comparazione col poeta francese dal lato dei sentimenti religiosi e morali, poichè egli ci narra come la Bibbia fu il libro suo più caro e più studiato, mentre Voltaire ne fece il continuo bersaglio all'odio suo ed alle sue irrisioni. La mobilità di fantasia impedisce in questi due scrittori la riflessione; ma i sensi del poeta tedesco muovendo dal profondo dell'animo non hanno la superficialità di quelli del Voltaire, benchè non abbiano nè meno la filosofia *riflessa* di quelli di Schiller.

Il conte Maistre, nelle sue *Serate di Pietroburgo*, diede un giudizio del Voltaire, come uomo e come scrittore, che parrà esagerato ad alcuno; ma del quale io penso, che si possa provare essere nella sostanza consentaneo al vero, mentre quello del Goethe fugge ogni prova. Tanto più, che l'uomo non si può al tutto dallo scrittore separare, onde si può dire che non fu almeno per ogni parte grande scrittore quegli, di cui non si può dire che sia stato grand'uomo.

Il Villemain chiama il Voltaire *il conservatore del buon gusto* nel suo secolo; il che è in parte vero, in parte falso. Voltaire certamente avea ricevuto dalla natura uno squisito buon gusto; ma i traviamenti enormi del suo spirito dovettero necessariamente menomarlo e corromperlo. Poichè sono due cose troppo unite il buon gusto estetico e il buon gusto morale per poter separarsi. È ella forse consentanea al buon gusto quell'indecenza che tanto spesso si ritrova nella prosa e nella poesia di questo scrittore? Laharpe ha osservato che le sue piacevolezze e i suoi sali riescono freddi e bassi in quel poema, che è il monumento più celebre dell'immoralità. E in ragione del difetto di moralità e di religione ne' suoi scritti, è in essi il difetto di buon gusto. Nè altrimenti si scorge esser la cosa ov'ella si guardi dagli effetti. Poichè non è egli alla scuola del Voltaire che s'inspirarono gli autori di quegli innumerevoli scritti in versi e in prosa, ne' quali le scurrili e scipite ridicolezze abbondano, e non si sente mai fiato di uno stile grave e sublime?

Il Voltaire fece tanto rumore nel suo secolo a motivo della varietà e della quantità dei suoi scritti. Ma scriver molto ognuno il può; il difficile è scriver bene. Ora, se si tolgono alcuni generi, che cosa havvi in Voltaire che lo distingua dagli altri scrittori, se non la mania di voler scrivere sempre, scrivere di tutto, e rifare, come dicea il Montesquieu, ogni libro, che egli leggeva? Un poeta ammiratore dei talenti poetici del Voltaire può essere compatito, se gli dona, nell'idea che se ne fa, delle prerogative che gli mancano; ma il filosofo che non guarda alla mole de' libri, può essere sedotto dalla moltiplicità e dalla universalità delle opere Volteriane? Chi non dubita che Racine avrebbe potuto sorpassare il Voltaire, almeno in molti generi, se avesse voluto scrivere continuamente e di tutto, invece di scriver poco, di limitarsi a un sol genere, e di adoperare il tempo non a fare dei saggi, ma ad attingere la perfezione? Fu già osservato che quel soavissimo Racine, tanto maestro negli affetti del cuore, avea un talento nella satira molto superiore a quello del Boileau, e senza dubbio a quello del Voltaire, il quale seppe mordere e scherzare, ma non mai attingere l'altezza della continua e alta satira di Persio e di Giovenale. Voltaire non riuscì nell'ode; ma che cosa sono, se non odi sublimissime i carmi lirici dell'*Atalia*? Voltaire non ebbe il segreto del vero comico, e quelle che intitolò commedie, non sono tra i buoni lavori di quest'arte annoverati; ma i *Litiganti* sono un capolavoro in un nuovo genere di commedia preso da Aristofane, e ottennero gli stessi applausi del difficile Schlegel. Racine è un eccellente prosatore, e se non ha la leggerezza del Voltaire, ha in compenso la gravità. L'autore della storia di Portoreale, se si fosse accinto a scrivere una grande istoria non sarebbe stato privo dei talenti del buon critico e del sagace istorico; o per lo meno non avrebbe cangiato l'istoria in una filza di epigrammi. Le prerogative del Voltaire si riducono adunque non all'aver saputo trattar di tutto, ma all'aver voluto trattar di tutto; effetto in lui piuttosto di uno scopo determinato di orgoglio e d'irreligione, che di una vocazione spontanea; poichè l'impulso della natura muove soltanto a quelle composizioni per cui essa natura dà le forze, non a quelle in cui si vien meno, come accadde al Voltaire; a cui, se eccettui la poesia tragica, non troverai altro vero talento che quello delle leggiere e scherzevoli composizioni, che non sono nè meno nè satira, nè commedia, e tengono il più basso luogo in letteratura, poichè non hanno neppure un nome determinato.

Molti sono ingannati dalla varietà e moltiplicità delle opere del Voltaire: quei cento volumi, in cui v'ha di tutto dal poema epico sino all'epigramma, dalla storia generale sino alle lettere di confidenza, seducono l'immaginazione. Pare, al contrario, poca cosa a questo confronto un volume di Pascal, di Racine; ma se si volesse, giusta una tal misura, giudicare degli ingegni, quanti miseri versificatori non vincerebbero l'*Iliade* di Omero! quanti imbrattatori di volumi in-foglio le *Meditazioni di Cartesio* e il *Nuovo Organo* di Bacone?

Voltaire ha talvolta ne' suoi versi l'eloquenza della passione; ma non ha mai nella sua prosa quella dei profondi sensi del cuore e delle idee. Egli è un prosatore dilettevole, ma non mai eloquente; e questa osservazione non è novella. Or come si potrà chiamare universale uno scrittore che manca di un ingegno così rilevante nella letteratura, cioè di quello dell'eloquenza?

Voltaire segue ne' suoi versi, secondo le materie, diversi generi di stile; ma nella prosa egli è perpetuamente monotono. Che divario tra lui e Cicerone, il quale avea per ogni maniera di componimento a cui si applicava uno stile appropriato e diverso! Il poeta francese, per lo contrario, scrive su di un tuono medesimo una lettera, una novella, un trattato di filosofia ed una storia universale.

Le opere di Goethe, per essere conosciute e pregiate secondo tutto il loro merito, vogliono essere considerate come dei frammenti, dei pezzi staccati di un sol tutto, che non esiste fuorchè nell'animo dell'autore: elle sono una galleria di quadri varia e ricca come la natura, senza che però ciascuno di essi abbia quella finita perfezione che forma la prerogativa dell'arte; sono una serie di aspetti sotto cui gli oggetti esterni si appresentano ad una mente poetica, e dei sentimenti che ne vengono eccitati. Goethe, che ha più di un'analogia con Pascal, non si diede mai come questi a una composizione intera, non volle mai ex professo comporre un lavoro e renderlo compiuto, ma si contentò sempre di esprimere ciò che provava in quadri staccati, che sono come i pensieri e le vedute di un gran poeta. Questa specie di lavori, per essere apprezzata quanto ella il merita, dee essere studiata come una manifestazione dell'indole dell'autore, come dei tratti, degli aneddoti, che uniti insieme e aggruppati intorno a lui come a centro vivificante, conducono a riconoscere la storia interiore dei sentimenti e delle idee ch'egli ha provate. L'arte poetica infatti è in mano di Goethe, il

mezzo di cui si vale per dipingere e riprodurre sè stesso: ei si contempla nella natura come in uno specchio, e viceversa ei dipinge la natura in quanto ella si riverbera nel suo animo, e desta in lui mille impressioni. Quello che distingue Goethe dagli altri poeti, si è che questi sogliono collo studio e col prefiggersi uno scopo perfezionare le loro inspirazioni, ridurle in quadri assai ampli e aggiungere a quei primi semi improvvisati e spontanei che dànno al vero ingegno l'idea delle sue composizioni tutto quello che un'immaginazione riflessiva e un giudicio profondo loro suggerisce per compiere i quadri ideati: laddove la fantasia di Goethe mobilissima sdegna ogni scopo, rifugge ogni uso delle facoltà di riflettere e ogni opera dell'arte; e gli basta di render bene ciò che ha provato senza nulla aggiungervi, nulla detrarne.

Goethe, nel suo scritto sugli scrittori illustri del secolo XVIII, enunzia in fatto del buon gusto un'opinione che mi sembra in parte falsissima. Il buon gusto, secondo lui, è solamente il risultato delle circostanze accidentali che variano in ogni sorta di umana attitudine la fisionomia delle nazioni, e perciò è per natura mutabile, vario, e non ha nulla di fisso e di essenziale. Questa parte variabile del buon gusto esiste certamente; ma ella è tutta fattizia, è un risultato dell'educazione, dell'abitudine, e si perfeziona colla finezza del tatto e dell'osservazione su ciò che ne circonda. Ma un autore può esser privo di tal buon gusto, e avere ancòra tutto quello che è dato dalla natura, e che è uno in tutto il mondo: anzi spesso il buon gusto fattizio può opporsi al buon gusto naturale, e potrei arrecarne degli esempi dedotti da ogni ramo di letterarie composizioni. I difetti della tragedia di Racine, la galanteria e la soverchia coltura che dà alle passioni non sono essi un prodotto del gusto francese nel secolo XVII? Voltaire, uniformandosi al secolo suo, cadde in difetti di un altro genere. Io trovo Goldoni comico in molte di quelle cose, in cui gli è imputato di non aver conosciuto esattamente la società che volle dipingere (1): poichè che importa per una composizione che dee durar tutti i secoli ch'ella non afferri la realtà di alcuni costumi momentanei, e si crei invece di essi un ideale, purchè questo

(1) Silvio Pellico, nel suo *Ragionamento*, osserva che il Goldoni non seppe bene dipingere le classi superiori della società, con cui era addimesticato: ciò può essere: ma, lo ripeto, la pittura di certe modificazioni accidentali non è essenziale alla poesia, e ci basta la pittura della natura, e che ogni finzione sia per sè stessa estetica.

ideale sia conforme alle leggi che presiedono all'estetico? Al contrario, in molte cose in cui Goldoni ritrasse precisamente la realtà de' suoi tempi, io non trovo buon gusto, perchè ci veggo delle cose che il bello estetico ricusa di ammettere: come sono, per esempio, certi caratteri tristi, certe situazioni affliggenti e disgustose ch'egli introdusse nelle sue commedie. Il poeta dee essere sicuramente nazionale, ma prima di tutto dee essere cosmopolita; egli dee adattarsi alle modificazioni che il gusto riceve nel luogo in cui è, ma talmente che il buon gusto generale non sia mai offeso, nè il suo ingegno inventivo intoppato.

Il buon gusto considerato come passivo, cioè come la facoltà di conoscere il bello già esistente senza saperlo creare, è certamente segnato dall'ingegno, ed inerente più o meno alla natura di tutti gli uomini. Ma il buon gusto attivo è inerente all'ingegno stesso; e l'ingegno non è mai separabile dal buon gusto; poichè l'ingegno altro non è che la facoltà di creare il bello. Ho altrove notato qual divario passi tra la fantasia estetica e la fantasia materiale: questa senza di quella non sarà mai l'ingegno estetico. L'ingegno estetico adunque senza buon gusto è una contraddizione; e dove manca il buon gusto, manca sempre l'ingegno. Non tutti gli oggetti e le combinazioni della natura sono belli; non tutte le imitazioni della natura sono belle; belle pure non sono tutte le combinazioni ideali: non basta adunque saper osservare la natura, saperla imitare, saper fare delle combinazioni fantastiche per essere poeta; bisogna saper fare tutte queste cose, ma saperle fare esteticamente.

DELLE *MEMORIE* DI GOETHE.

Tra le varie vite degli autori scritte da loro medesimi che ho letto, le *Memorie* di Goethe mi sembrano avere un merito di pensieri superiore a quelle degli altri. Quelle del Goldoni e dell'Alfieri ricreano come farebbe un romanzo per la serie degli accidenti, la naturalezza del racconto, e la cognizione schietta, talvolta non profonda, che dànno della tempera del loro animo. Le *Confessioni del Rousseau* sono atte a riempiere d'entusiasmo un giovane di spirito e facile a commoversi; ma per poca esperienza che si abbia, non si scorge altro in quest'opera che la voce dell'orgoglio, che la demenza ai propri occhi ha trasformato in virtù. Goethe, al contrario, non ha alcuna pretensione, non cerca a ma-

scherare sè stesso ed a mostrarsi diversamente da quello che apparisce al proprio sguardo: e come che io non conosca la lingua tedesca, e abbia letta la suddetta opera nella traduzione libera del signor Alberto di Vitry, credo tuttavia che la bonarietà, e, se si vuole, la diffusione degli Alemanni nel raccontare, improntata dal traduttore a quell'opera, dee crescere il pregio di uno scritto tale qual si è la biografia di sè medesimo, sopratutto quando lo scrittore è un ingegno sì grande come Goethe. Il merito principale di queste memorie non si fa forse sentire a una prima e superficiale lettura; l'autore volle dare un' idea della riforma da lui fatta sulla letteratura tedesca non già con un diretto racconto, come quello che riuscirebbe troppo vasto e sconosciuto a una biografia, ma col farlo intendere all' assennato lettore, dipingendo sè stesso. L'azione infatti che un uomo non ordinario esercita sul mondo esteriore, sia ella una riforma letteraria, politica o religiosa, altro non è che la naturale espansione del suo animo; sicchè quando la natura non ha dato quelle forti facoltà necessarie a produrre dei gran mutamenti, tutto lo spirito, tutta l'arte e tutti gli sforzi saranno sempre inefficaci. Il dare la vita ai propri pensieri o a quelli degli altri, il dare la vita a qualche cosa in noi o fuori di noi, non è opera della volontà umana, ma della natura: e l'uomo in quanto opera una grande influenza fuori di sè, o una qualche cosa in sè stesso, non è punto l'uomo libero e volente, ma l'uomo come un istrumento in mano della natura, come un essere che fa spontaneamente quello a cui la natura lo ha destinato. Si osservi anche nelle più picciole cose, come l'imitazione degli altri nel loro stile, nel loro grado, nel loro portamento, nella loro indole non possa mai esser perfetta, e come ogni imitazione è spesso impossibile; chiaro segno che l'arbitrio umano non si può estendere a produrre quello di cui non s'ha il germe in sè medesimo. Goethe adunque mostrò gran senno nel dipinger sè stesso per dare un'idea della riforma a cui egli ha sì potentemente contribuito: riforma a cui l'Alemagna era già naturalmente inchinata, e che Goethe promovendola ed accelerandola n'è il vero autore, poichè senza di esso non si sarebbe forse eseguita. Tutti i grandi uomini sono figli del secol loro; ma essi si distinguono dai mediocri per quella forte azione che hanno al di fuori, mediante la quale essi rendono perfetto l'impulso ch'essi ricevettero in un modo imperfettissimo: sono dei mezzi forti e straordinari, di cui la natura si vale per compiere prestamente le rivoluzioni insensibilmente preparate ed incominciate.

L'indipendenza dello spirito in materia di letteratura forma il distintivo del carattere intellettuale di Goethe: le regole arbitrarie dell'arte atterrate, e rimesso in tema in loro vece l'arbitrio della natura. Goethe è il Rousseau della poesia, e il creatore della critica; ma più saggio del filosofo ginevrino, la natura è per lui non la natura informe, la natura bruta, ma la natura perfezionata colla cultura e col tempo. Tuttavia egli succedette a Goethe come a tutti i grandi ingegni; che investiti da un' idea esclusivamente obliano le altre, e professando il vero, finiscono talvolta per esagerarlo. Goethe predicando la libertà letteraria, e togliendola al governo arbitrario degli uomini, avrebbe dovuto sottoporla vigorosamente alle leggi della natura: ma in ciò talvolta si abbaglia e come critico, e come poeta scambiando gli ordini naturali coi fenomeni singolari, e confondendo la libertà colla licenza. Siccome la libertà politica non consiste nel potere far tutto, ma nel potere far il bene, così la libertà letteraria non sta nella sfrenatezza della fantasia, ma nell'essere ella solamente soggetta alle leggi estetiche immutabili per gli uomini nello stato loro presente, come le leggi morali lo sono per tutte le intelligenze esistenti e possibili.

SCHILLER.

Schiller, che ne' suoi *Masnadieri* aveva dato segno di un' indole piena di entusiasmo che da questo stesso era condotto a sconoscere le più sante idee della morale senza saperlo, Schiller, nel *Don Carlo*, mostrò di avere colla riflessione scoperti gli eccessi della sua fantasia, e di essere stato dalla bontà del suo animo rinviato in una direzione migliore. Nella prima tragedia egli avea confuse le virtù che l'uomo dee seguire con una chimera di virtù astratta, la quale inceppata dalle relazioni sociali crede di seguire il suo scopo rivoltandosi contro di esse: nell'altra egli ha scoperto che la destinazione dell'uomo è nel rendere felici i suoi simili, e che la sua virtù consiste non nel cercare la propria indipendenza, ma per procurarla agli altri. La virtù non è più fatta consistere in un egoismo, che illude sè stesso colla forza e la grandezza dei sentimenti; ella non tende più a distruggere la società, ma solamente a riformarla. Il marchese di Posa non è come il giovine conte Moor un'anima impetuosa che odia le instituzioni, perchè le trova ingiuste verso di sè stesso, ma un'anima grande che sa distinguere nella società il bene dal male, e che vorrebbe distruggere questo

secondo elemento delle cose umane non per alcun motivo personale, ma soltanto per amore della virtù. Moor odia gli uomini, perchè ne è odiato; non ostante la sua grandiosa idea havvi un non so che di cupo nel suo animo che lo strascina di delitto in delitto sino al parricidio; Posa, al contrario, compiange la miseria umana, ma non sa odiare i delinquenti, perchè è sicuro che nessuno sarebbe tale, ove potesse trasfondere nei loro petti i sublimi sensi di cui egli è infiammato; lo stesso oppressore Filippo non desta la sua avversione, e quando si accorge che invano tenta di rimutarlo, non lo guarda più che come un mezzo de'suoi disegni, senza che alcuna animosità possa entrare nel suo petto, riempiuto da una sola idea che è la benevolenza dell'umanità intera. Moor, stanco dei delitti, si risveglia finalmente, e da sè stesso si conduce alla morte per sollevarsi da un rimorso, che i traviamenti del suo spirito non gli aveva lasciato prevedere che dovesse nascere dal delitto; Posa, al contrario, muore tranquillamente confortato dalla sua coscienza come una vittima del suo amore cosmopolitico.

Non ostante questo perfezionamento dei sentimenti di Schiller si vede che questo ardente spirito nell' epoca di Don Carlo non aveva ancor deposto che a metà la sua giovanile inesperienza. Egli stesso confessa in una delle sue lettere sul personaggio del Marchese, che ha dipinto in esso gli errori che provengono dall'entusiasmo di una virtù tutta ideale e generica, che non può adattarsi alle pratiche circostanze (1). Tal è infatti il carattere di Posa; e ci anderebbe ben poca pena per cangiare molti de'suoi discorsi in parodie. L'entusiasmo, qualunque sia, è sempre per sè stesso una qualità stimabile, e che mostra un animo non comune; ma l'entusiasmo, giova il dirlo, non può mai accoppiarsi a quel senno, che rende veramente profittevole l'ardore dello spirito. L'entusiasmo riesce spesso rovinoso quando si trova in mezzo a circostanze che rendono difficile il suo spiegamento, e che urtano tutti i suoi moti. L'entusiasmo finalmente si pasce del grande, dell'ideale, del generico, e tutto il suo ardore si consuma fuori della vita reale; è uno zelo che vorrebbe tutto ottenere, e che pertanto ottiene nulla. Non è cosa rara il vedere l'entusiasmo filosofico contentarsi di sè stesso come in Rousseau, e credersi di aver grandemente operato, perchè ha fabbricato dei romanzi nella sua immaginazione; egli è sì pieno di amore per la virtù che si crede

(1) Lett. II, verso il fine.

di esser virtuoso col pensiero e colla parola. In Posa l'entusiasmo è operativo; ma a che riesce infine, se non a scavare le proprie e le altrui rovine? Nè ciò succede unicamente per colpa del caso, o per disposizione del cielo, ma pel vizio stesso dell'operazione, che guidata dall'entusiasmo e non dalle sperienze, si distrugge da sè medesima. Posa dice in un luogo a Filippo: « Io amo « l'umanità; ma nella monarchia non mi è dato che di amare « me stesso » (Att. III, Sc. X. — Trad. del Barante, pag. 136). Si paragoni questo tratto con le seguenti parole di Tacito: « Sciant « quibus moris est illicite mirari posse etiam sub malis princi- « pibus magnos viros esse: obsequiumque ac modestiam, si in- « dustria, ac vigor adsint, eo laudis excedere, quo plerique per « abrupta, sed in nullum reipublicae usum, ambitiose morte in- « claruerunt » (Vit. Agric., num. 42), e si vedrà tosto che l'umanità non acquista gran cosa da un amore, che non sa punto far nulla, se non può far tutto, e che spesso vi perde: laddove la vera virtù, in qualunque circostanza sia posta, sa trovar modo di esser pratica, e più vale senza dubbio il sollievo reale porto a un solo infelice, senza nuocere agli altri che il disegno immaginario di beatificare tutto il mondo, da cui niente altro conseguiti di reale che la sventura di molti.

Schiller è un poeta il cui pregio consiste in una grande facoltà di destare e dipingere l'entusiasmo, e i sentimenti vivi ed esagerati. Nè suoi drammi, sopratutto nel *Don Carlo*, egli riesce scucito, freddo, affettato, per la maniera ricercata in cui vuole imitare il profondo di Shakspeare. Il carattere di Posa è il solo perfetto nel suo genere, perchè Schiller vi ha dipinto sè stesso nell'epoca in cui scriveva: in tutti gli altri, quantunque vi sieno delle bellezze non comuni, si trova un certo artificio, che distrugge l'emozione poetica. Da lui forse si dee ripetere in parte un certo mistico raffinamento, che si è introdotto da alcuni tempi in qua nel genere anfibio dei drammi piagnolosi. La passione e il carattere non sono mai dipinti da Schiller con una vena spontanea; vi si vede lo studio elaborato, e l'intenzione di far colpo con dei tratti particolari. L'aria misteriosa della Corte di Filippo II diminuisce alquanto un tal difetto nel *Don Carlo*; ma esso si trova un poco persino nel suo capolavoro, *Guglielmo Tell*. Quindi è che quantunque il suo stile sia sommamente poetico, v'ha tuttavia ne' suoi drammi qualche cosa di affettato, che loro toglie quella schietta maestà che la sola natura può dare alla tragedia.

MILTONO ED OSSIAN.

Miltono compose, come il Tasso, una tragedia a imitazione degli antichi, e un poema in cui la forma è antica e lo spirito che lo anima in gran parte moderno. E, forse come congettura un suo biografo inglese, egli si dee ai suggerimenti di Giovanni Battista Manso marchese de Villa, illustre amico di Torquato, la prima idea che ebbe Miltono di comporre un poema epico.

Ma perito com'egli era nella letteratura italica, questa ispirazione si dee forse piuttosto alla lettura dei nostri poeti. Da principio egli era stato in pensiero di prendere a soggetto della sua epopea il Re Arturo, scegliendo quel genere di favola moderna, che l'Ariosto e il Tasso aveano levato a perfezione; ma le sue meditazioni religiose, il suo amore per la Bibbia, la sublimità religiosa della sua immaginazione fortunatamente gli fecero cangiar disegno e seguire l'intelletto poetico del primo dei poeti moderni, cioè di Dante Alighieri. Lo spirito della Divina Commedia si fa sentire nel *Paradiso perduto*, in cui più di una volta è imitato, e anche spesso copiato quel poema.

È riguardevole, che il Miltono avea da principio ordinato il suo poema in forma di dramma; e di dramma non modellato sugli antichi esemplari, come ci fece poscia *il Sansone*, ma di conio al tutto libero e moderno, quali furono i *Misteri dell'età media*. Le bozze che ci rimangono di questi progetti, ci dànno un saggio dell'indipendenza poetica di Miltono e del costume ritratto dagli antichi e da Dante di ridurre a un'allegoria le favole poetiche. Il Miltono pieno d'immensi studi nella letteratura antica e moderna, peritissimo negli autori greci e orientali, negli italici e negli spagnuoli, accoppiò lo spirito delle due letterature, e congiunse all'imitazione degli antichi la forma moderna: questo mescolamento chiaro si scorge nel *Paradiso perduto*, in cui non trovi la novità di Dante e dell'Ariosto, ma piuttosto come nella *Gerusalemme* lo spirito del Cristianesimo vestito colle forme belle e magnifiche dei profeti e di Omero.

La Bibbia era per Miltono un autor classico; ed egli imitò Isaia e Giobbe non meno di Virgilio e di Omero.

Ossian è un poeta che piace sommamente, perchè con un ammirabile semplicità egli dipinge i costumi rozzi de'suoi tempi, e

le bellezze poetiche che la natura ha diffuso nei climi del settentrione. Cesarotti lo paragona ad Omero e lo afferma superiore; Madama di Staël, con molto miglior senno, osserva, che non vi può essere paragone tra questi due poeti, perchè il solo poeta greco ci diede due opere finite, laddove quello che vi ha di genuino nelle poesie Ossianiche si riduce ad alcuni squarci imperfetti. Non si può senza ingiustizia mettere Ossian allato ad Omero, Dante, l'Ariosto, il Tasso, il Miltono, perchè questi poeti dovettero all'estensione delle loro idee, alla fortuna del loro clima, alla coltura del loro secolo la prerogativa di poter mettere nelle loro opere un' immensa varietà. Miltono, che nacque tra le brume del settentrione, viaggiò in Italia e studiò in questo bel giardino del mondo le celesti tinte del suo Eden. Shakspeare seppe coll'immaginazione sola indovinare ciò che non vide, e creò, per modo di dire, le maraviglie che produce il sole del mezzogiorno. Ossian, per lo contrario, visse in tempi di società si rozza, che non potè avere la coltura necessaria per poter abbracciare la grande varietà della natura: egli fu costretto a limitarsi a dipingere ciò che vedeva: e il cielo sotto cui visse, la natura, la società che il circondò quantunque pieni di bellezza di prim'ordine erano troppo monotoni, troppo mancanti di varietà per produrre quell'armonia estetica, varia e perfetta che costituisce l'eccellenza della poesia. Egli dipinge egregiamente sotto il lato poetico gli oggetti che lo circondano; e bisogna essere ben pieno di prevenzioni per sostenere che la natura del Nord possa soltanto satisfare il cattivo gusto. Ma tuttavia egli è verissimo che questa sola natura non potrà mai produrre dei componimenti perfetti, perchè ella è troppo monotona, perchè toccando soltanto le fibre melanconiche dell'anima, riesce a lungo assai tediosa, ed è distante le mille miglia da quella incantatrice varietà ed armonia che il più poetico dei cieli inspirava ai poeti greci. Quindi è che quantunque Ossian abbia messo assai dell'arte nella tessitura de'suoi canti e sia tutt'altro che un improvvisatore selvatico, egli non riesce dilettevole per noi assuefatti a una più svariata natura, se non letto a squarci ed interrottamente; altrimenti riesce tedioso. Egli è della natura settentrionale come dell'arte che vi è adottata; l'ordine gotico dell'architettura è perfetto nel suo genere, perchè armonizza col cielo che lo ha prodotto. Ma qual superiorità nel gusto greco, che più si medita, più incanta, e non produce mai quella nausea che la tetra monotonia del goticismo in fine produce! Il difetto adunque degli elementi estetici

delle lettere nordiche deriva dal non esser elle adattate alla nostra fantasia per una mancanza di chiaroscuro e per una scarsità soverchia di tinte varie: Ossian è un poeta perfetto nel suo genere, perchè ha dipinto la natura a lui nota, con eccellenza uguale a quella con cui Omero ha dipinto la sua; ma la natura dipinta di Omero essendo molto più armonica di quella di Ossian, ha conferito al suo pittore un'inarrivabile eccellenza. Se noi vissuti fossimo nei climi di Ossian, non avessimo mai vedute altre scene che quelle ch' egli dipinge, troveremmo molto maggior diletto ne' suoi poemi; non avendo altre idee, non desidereremmo maggior varietà, e la sua poesia sarebbe per noi perfetta, perchè rappresenterebbe l'universo da noi conosciuto.

Quello in cui Ossian supera Omero è nell'espressione dei sentimenti teneri, melanconici e profondi: è questa una prerogativa dei tempi e del clima. Tuttavia per quanto siano eccellenti alcuni elementi separati, essi non costituiscono la poesia, se non in quanto vengono insieme armonicamente connessi: ora questo dono celeste dell'armonia nessun popolo il possedette meglio dei Greci. I Greci furono lontani da quella perfezione di sentimenti, e anche da quella immaginazione vasta e profonda che contrassegna i moderni; ma essi seppero comporre i materiali che aveano con una perfezione di armonia nella forma, che non fu mai sorpassata.

Quantunque i sensi estetici siano originariamente in noi piantati dalla natura, non bisogna credere che l'abitudine e la coltura non riesca grandemente a svolgerli, ampliarli, modificarli, come talvolta riesce perfino a corromperli. I psicologi notano alcune percezioni della vista che chiamano *acquistate*, perchè sono veramente l'effetto del costume e dell' uso del tutto. Lo stesso si potrebbe fare nella letteratura. Havvi una certa armonia estetica, la quale non si gusta, se non se secondo lo sviluppo della riflessione, la coltura dello spirito e il numero delle idee conosciute dalla nostra immaginazione. Uomini rozzi e barbari provano talvolta un sommo diletto in certi componimenti, che muovono lo stomaco a persone colte e addottrinate. Se bene si analizza un tal fenomeno, vedrassi che quando il diletto estetico non è frutto di una prevenzione, esso proviene sempre da una cagione reale; e che tutto il difetto dei giudizi che vi si fanno, proviene dai limiti della mente, che essendo assai ristretta nelle sue idee, si contenta di poco per essere soddisfatta. Un fanciullo prova alla lettura di alcune leggende e allo spettacolo dei burattini dei piaceri forse più vivi di quelli che un

uomo assennato prova al leggere Omero, o ad una rappresentazione di Shakspeare. Perchè questo? Perchè ogni qualunque elemento estetico essendo ancora ignoto al fanciullo, il primo che gli si mostra, ancorchè sia degli infimi, riempie la sua anima che non ha idea di altra cosa simile, e ha per lui tutto l'incanto della novità. Non credete che quelle maldigeste novelle, che quelle insulse farse non contengano in sè alcun reale elemento estetico, poichè, se così fosse, anche il fanciullo non proverebbe piacere alla loro rappresentazione, o almeno il piacere che proverebbe non sarebbe estetico, ma derivante da una pura prosaica imitazione. Ma quello che rende esteticamente piacevoli tali composizioni ad un animo nuovo e inesperto, si è quell'intrigo che vi trova comechè barbarissimo, quell'imitazione della vita comechè malissimo concepita ed espressa. Egli basta che tutto ciò contenga un ramo di poesia, perchè ad un animo ancora al tutto nuovo di poesia piaccia sommamente, tutto lo invade e gli paia un capolavoro. Egli è soltanto l'esperienza che insegna a conoscere i difetti della poesia e le sue più grandi bellezze; tolto l'ingegno creatore, nessun uomo potrebbe indovinare i difetti della composizione più barbara, se non ne avesse delle migliori con cui metterla a paragone. Un uomo colto non vede che l'ultimo grado delle bellezze estetiche in quello che l'uomo incolto vede il *non plus ultra*, perchè non ha sperienza di bellezze ulteriori. I giudizi adunque che si dànno sopra di un elemento estetico, ove partano dal sentimento, sono sempre veri, in quanto quello che si sente come estetico, è realmente tale; ma essi sono spesso falsi, e lo ponno sempre essere quando vogliono determinare il grado di pregio in cui la cosa si dee tenere. Per ritornare al già proposto esempio, il fanciullo che non conosce altro di estetico che la farsa dei burattini, la pronuncia perfetta, perchè non ha altra idea estetica fuori di quella che gli è data da essa farsa. Lo stesso succedette spessissimo nelle nazioni. Quando Tespi eresse un palco e mostrò a' suoi cittadini il primo germe della tragedia, tutti dovettero esser sorpresi alla comparsa di un sì nuovo prodigio, e reputarlo come un'arte perfettissima in sè medesima. Qual fu l'uomo che concepì l'idea di un progresso ulteriore, e fu in caso pertanto di conoscere tutta l'imperfezione dei tentativi di Tespi? Eschilo solo; perchè Eschilo solo, tra i suoi contemporanei, avea avuto dalla natura un ingegno creatore, per cui senza sperienza esterna potè immaginare una tragedia perfetta invece degli informi saggi del suo predecessore. Prima di Corneille, Jodelle e

alcuni altri nomi ora oscuri al tutto in poesia, erano celebrati come nomi divini; Corneille fu il primo che, rivelando al pubblico un'armonia teatrale dinanzi ignota, pose nell'oblio i drammaturgi che lo avevano preceduto. Alleghiamo, se fa d'uopo, ancora un esempio più recente e più italiano. Perchè l'Alfieri è reputato da molti dei nostri un tragico perfetto, tuttochè abbia mancato ad essenzialissimi requisiti dell'arte drammatica? Perchè costoro hanno nella loro mente un'idea mancantissima delle vere tragedie, perchè non hanno altra idea della tragedia che quella loro data dall'Alfieri, e si credono che i suoi pregi bastino a formare un compimento drammatico. Per poter rettamente giudicare in letteratura, non basta l'essere esente da un gusto arbitrario e cattivo, bisogna di più esser colto, abituato a riflettere, a discernere e pesare i propri sentimenti, ed essere communito di quella esperienza, direi così, letteraria, che, conoscendo a fondo tutte le migliori opere in un dato genere, ha dei giusti dati per giudicare delle une e delle altre, e segna loro un posto rispettivo col mezzo del paragone. L'assoluto certamente non si può da noi conseguire; Shakspeare è il primo tragico che noi conosciamo; ma chi oserebbe asserire che Shakspeare sia talmente perfetto che non sia possibile una tragedia anco migliore di quelle fatte da lui? Forse perchè non ne abbiamo l'idea, perchè non possiamo farcene alcuna? Ma prima che Shakspeare esistesse, nessuno poteva idearsi il suo dramma: ei fu il primo cui la natura largì le forze creatrici necessarie per conoscere e produrre un nuovo ordine di letterarie bellezze. Bisogna avere un ingegno creatore per poter tenere da sè medesimo l'esperienza di quello che ancora non esiste; il comune degli uomini conosce soltanto l'armonia estetica quando questa è eccitata in lui da un'opera esistente al di fuori, e non ha punto la facoltà di concepire delle nuove armonie non più vedute, meglio di quello che un cieco possa farsi l'idea dei colori. Questa forza creatrice poi distribuita a pochissimi, non lo è ad alcuno in tutta l'estension sua: la natura non diè a Dante l'ingegno dell'Ariosto, nè all'Ariosto l'ingegno di Dante. Contentiamoci noi adunque di recar dei giudizi relativi; ma questi giudizi relativi si avvicineranno tanto di più alla verità assoluta, quanto più estesa sarà la coltura del nostro gusto letterario.

Egli è soltanto per mezzo dell'esperienza e della riflessione sull'esperienza estetica che si giunge a distinguere nel complesso delle impressioni che in noi desta un'opera poetica quello che vi ha di realmente estetico, e ad assegnare a queste impressioni la loro

rispondente causa nell'opera stessa. Il nostro volgo impazzito di amore per la tragedia urbana tien questa in conto di opera perfetta, perchè ne riceve un gran piacere. Ma se voi gli chiedete cosa gli piace in tali produzioni, esso, per avventura, non saprà dirvelo. Incapace di analizzare colla riflessione i suoi sentimenti, egli crede che tutta un'opera sia poetica, perchè ne riceve un qualche sentimento poetico: l'intrigo di un dramma rapisce tutto il suo animo, non avendo egli idee di superiori bellezze; ma incapace di distinguere l'intrigo delle altri parti del componimento drammatico, incapace di analizzare i suoi sentimenti egli pronunzia il dramma esser *bello* perchè gli *piace*, e crede che *tutto* gli piaccia quantunque in realtà sia un solo elemento che desta in lui i sentimenti esteticamente piacevoli. Egli è per questo che a fine di acquistare un sicuro tutto nelle cose di poesia, non basta leggere unicamente per diletto, ma studiare, analizzare i capolavori; studiare sopratutto negli elementi estetici i sensi che sono in noi da essi prodotti, e nei sensi estetici che proviamo le particolari loro cagioni. Fa d'uopo inoltre conoscere il più che è possibile le diverse letterature, e non limitarsi al puro studio della letteratura nazionale.

I nostri sentimenti non sono quasi mai semplici, e sono sì sottili, sì insieme intrecciati, che ci va un'analisi ben profonda per saperli analizzare e conoscerne l'indole e le cagioni. Credete voi che tutto ciò che si crede bello, sia tale in sè stesso a quel grado medesimo in cui è pronunciato? Per disingannarvi, bastivi il por mente che la poesia nazionale ha sempre qualche cosa che piace di più delle altre. Ora che cosa è questo, se non l'associazione che naturalmente si fa ai sensi estetici dell'educazione dell'infanzia, e di tutte le abitudini della vita? Il bello in sè stesso è uno per tutti gli uomini; la diversità dei giudizi deriva dal confondersi spesso coi sensi estetici degli altri sentimenti, e dalle associazioni diverse che si sogliono fare dei sentimenti e delle idee. Un dramma tratto dalla storia nazionale piacerà assaissimo tuttochè mediocre in sè stesso, non perchè esso contenga realmente degli elementi estetici, ma perchè desta nell'animo degli spettatori delle serie d'idee e di sentimenti, che piacciono ed eccitano naturalmente un'impressione pratica nell'immaginazione. Rappresentate questo dramma ad un altro popolo, e il suo incanto sarà sparito, perchè non avrà più nei sentimenti associati degli spettatori il modo di sopperire alla propria mediocrità. In tal caso i sentimenti estetici non sono prodotti dal componimento dell'arte immediatamente, ma soltanto mediatamente

per via di alcune associazioni accidentali. La perfezione di ogni qualunque lavoro dell'arte consiste nel comporsi di tali elementi che sieno estetici per sè stessi: tuttavia le stesse opere più perfette soggiacciono anche in gran parte all'influenza dei sentimenti associati. Una forte prevenzione può talvolta distruggere l'effetto di un'opera buona in sè stessa; l'Amleto può sembrare una follia al superficiale Voltaire, abituato a giudicare delle opere letterarie col regolo di un' arbitraria critica. Quanti capolavori riuscirono sventurati sul teatro la prima volta che vi comparirono! Il capolavoro del teatro francese, l'*Atalia*, fu riputato un componimento da fanciullo alla sua prima apparizione. Vi sono tra gli odierni difensori delle antiche prevenzioni letterarie degli uomini di buon gusto forniti e di talento, capaci di estimare e sentire le letterarie bellezze, quando queste non si oppongano a delle forti e inveterate abitudini. Sarebbe una somma ingiustizia il credere i loro errori frntto delle passioni e della mala fede, ovvero provenienti dal difetto d'intelligenza pratica. È una cosa ben rara quella forza di ingegno che fa superare gli abiti più radicati, e permette al pensiero indipendente di mettersi nei punti di vista più acconci a ben giudicare le cose straniere, e a sentire vivamente dei generi di bellezze a cui non siamo assuefatti. Tra i critici europei, i Tedeschi sono quelli che posseggono meglio questo talento; e il difetto di una letteratura nazionale è forse ciò che li rende capaci di sentire le altre. I Tedeschi quantunque non abbiano una letteratura loro propria, sono forse più ricchi delle altre nazioni, poichè essi gioiscono di tutte le letterature più svariate, godono di tutti i contrasti, e rendono le loro composizioni come il riverbero d'impressioni differentissime. L'Alemagna è un centro in cui si ripartono tutti i saggi letterari che la natura ha diffuso nel restante dell'universo; ella è veramente indipendente e universale, ed è la sola che imparziale verso tutti i sistemi, perchè li abbraccia tutti, sia la più vicina a conoscere e gustare l'immensità dell'arte e della natura. Goethe che, come venne già osservato, è in questo il gran rappresentante della sua nazione, è un poeta di prim'ordine, ma di un genere al tutto particolare, poichè il suo ingegno non è propriamente creatore di cose nuove, ma possiede la straordinaria facoltà di riprodurre le altrui creazioni dopo di averle gustate e fatte sue col sentimento. La sua poesia è, per così dire, una critica viva e parlante, e sembra che la natura, dopo aver prodotto mille maraviglie dell'arte, abbia voluto con questo poeta

riprodurla in compendio. Questo talento dei Tedeschi è pregevolissimo, e segna un'epoca novella nella letteratura: tuttavia fa d'uopo avvertire ch'esso può condurre a dei difetti difficilmente inseparabili, facendo talvolta approvare il cattivo gusto pel timore di dare nella parzialità, e per tal modo dando origine a un genere di nuove prevenzioni, di nuovi sistemi non meno arbitrari e più seducenti ancora degli antichi, e non meno funesti ai buoni studi.

La poesia drammatica, rappresentando nel modo più vivo i costumi degli uomini, è più d'ogni altra soggetta all'influenza delle estranee associazioni delle idee e dei sentimenti. Egli è per questo motivo che il dramma è di tutte le composizioni la più nazionale, e quello che ammette più diversità di generi, i quali si possono malagevolmente trasportare da un terreno in un altro. Quando esso dipinge fedelmente i costumi come li dà la natura e aspira a rendere individuali le sue finzioni, dee necessariamente adottare certe forme accidentali comuni a questa o quella nazione; imperocchè quantunque la natura umana sia una, ella è sempre nella realtà congiunta a certe accidentali modificazioni. La diversità tra gli antichi e noi è uno dei motivi per cui la maggior parte dei lettori non è in grado di sentire a pieno i pregi del teatro greco.

SCHLEGEL.

Lo Schlegel, colla sua opera intitolata — *Corso di letteratura drammatica*, — ha fatto fare, a parer mio, de' gran passi alla Critica e a tutta l'Estetica, anzi ha quasi interamente rinnovellata la faccia di quelle scienze.

Tuttavia io confesso che non adotto tutte le sue asserzioni; alcune, perchè quantunque vere nella sostanza e coerentemente alle altre idee dell'Autore, mi paiono tuttavia peccare per una certa inesattezza od esagerazione; altre poche, perchè mi sembrano realmente erronee.

Indicherò alcuni di questi errori, tanto più importanti quanto l'opere in cui si trovano sono meritamente riputate: 1° L'insinuazione che egli fa in vari passi de' suoi lavori, che nelle cose di gusto si debba adoperare il metodo sintetico e non l'analitico, l'uso del quale, secondo lui, fu la precipua cagione degli errori e dell'infanzia della critica letteraria. Al contrario, io credo che ciò proceda dal difetto d'analisi e dall'ammessione arbitraria di alcuni generali principii. Se per analisi s'intende il metodo di osser-

vazione applicato nelle scienze filosofiche ai fenomeni della riflessione, io credo che l'analisi sia indispensablle per l'estetica, per la critica come per tutte le scienze. L'illustre Critico sembra adunque che sia stato in ciò sedotto da un errore che nelle scienze filosofiche prese assai piede nell'Alemagna, cioè che il metodo analitico sia inetto a penetrare i misteri della natura. Se per misteri della natura s'intende ciò che supera ogni nostra interna ed esterna esperienza, io ammetto che l'analisi è impotente a scoprirli, ma non credo che la sintesi sia più felice. Se poi si vuol parlare dei primi fatti a noi noti, e della ragione della loro connessione, l'analisi è l'unico mezzo per arrivare a ben conoscere la sintesi della natura. La critica, come l'ha adoperata il signor Schlegel, non è ella appunto l'analisi dei sentimenti che noi proviamo alla meditazione dei capolavori dell'arte? Non è egli per un'analisi più profonda che tutti gli altri critici sono da lui superati? Non bisogna credere che l'analisi, a forza di dividere i fatti, faccia perdere la loro natura; mentre ella divide soltanto secondo la natura medesima, e studia i fatti non meno nelle relazioni reciproche de' suoi elementi e nel loro complesso, che in questi presi separatamente.

2° Quantunque io mi scosti al tutto da coloro che chiamano oscure e incomprensibili le dottrine del signor Schlegel, perchè non adoperano le riflessioni necessarie ad intenderle, mentre pure in sè stesse sono chiarissime, e richiedono soltanto quell'attenzione che è necessaria in tutti gli studi filosofici bene approfonditi, io confesso che vi sono alcuni luoghi delle sue opere capaci di maggior chiarezza; che vi sono delle espressioni vaghe ed equivoche e anco di cattivo gusto; che l'autore, benchè generalmente analitico, sembra essersi alcune volte lasciato sedurre dalla manla di essere sintetico, ed ha perciò dato alquanto nell'oscuro e nel falso. Molte cose potrebbero esser meglio analizzate; alcuni vocaboli abbisognerebbero di definizioni; alcuni suoi principii sono gratuiti, e potrebbero dal cattivo gusto esser volti in propria difesa, perchè quando si parla vagamente ogni errore può essere difeso coll'aiuto di poco spirito e di molte parole. Io desidererei sopratutto che lo Schlegel avesse, prima di entrare in materia, dato analiticamente un'idea della poesia in genere, della natura della poesia drammatica, e mostrati i principali generi di questa a noi noti, e infine le diversi parti del dramma in generale. La divisione che fa tra il genere romantico e il genere classico, quan-

tunque si comprenda e sia giusta per un aspetto, può tuttavia essere intesa malamente e mi sembra che sarebbe stato meglio collocata in fondo che in principio dell'opera. Quando si parla del sentimento è facilissimo cadere nel vago, poichè i sentimenti sfuggono sì facilmente la presa delle analisi, e si stende a ridurli ad elementi semplici: onde sembrami che in tali opere sia necessario il premettere un'analisi del sentimento almeno quanto alle sue diramazioni essenziali, e mostrare in che consista la natura particolare del sentimento estetico.

3° Egli cade nei difetti del metodo sintetico quando tirato dalla manìa di far dei sistemi, abbandona la guida del sentimento per fondare le regole estetiche con dei raziocinii e dei principii astratti e generali. Il sentimento estetico dee essere sempre il terreno su cui si dee camminare in tali materie, poichè tutto in fine il buon gusto si riduce al sentimento: se si abbandona questa guida, si corre pericolo di perdersi nell'aria. Il raziocinio è necessario alla critica; ma essa deve sempre fondarsi su delle basi di fatto, come premesse. Lo Schlegel è mirabile quando analizza i capolavori dell'arte, esprimendo i sentimenti che hanno in lui destato: per conoscere ch'egli abbia ragione, non si ha che a consultare il sentimento proprio. Per aver talvolta lo Schlegel lasciato un sì fatto metodo, cadde nello strano, e commise delle grandi ingiustizie. La più provocante di queste è il poco concetto in cui tiene Molière, e tutti i comici di carattere: il qual giudizio è fondato su di una premessa falsa, cioè che la sola buona commedia sia quella di Aristofane. Lo spirito di sistema si fa sentire anche più o meno in parecchi altri de' suoi giudizi.

4° Finalmente un errore più scusabile, ma forse anche di più nocivo si è il suo soverchio entusiasmo per alcuni suoi prediletti autori, sopratutto Calderon e Shakspeare, che glieli fa riguardare come quasi esenti da ogni difetto. Non si ammirano per vero abbastanza i sommi maestri, ed è lodevole un certo entusiasmo nel parlare di essi, poichè esso mostra che si è veramente invaghito delle loro sovrane bellezze. Tuttavia la verità vuole che si riconoscano i difetti anche de' sommi; e il vantaggio degli studiosi che sono anco inesperti vuole che in un'opera destinata a loro istruzione si parli anco dei difetti de' sommi, che appunto potrebbero per questo avere un'autorità sommamente perniciosa al buon gusto. Si vuole sicuramente in tali osservazioni critiche andar con gran riserva, e quando fa d'uopo notar degli errori che sono evi-

dentemente tali, non mancar mai a quella venerazione che si dee ai grandi ingegni, anche quando han dato saggio dell'umana debolezza. Ciò posto parmi che la critica così detta *negativa,* debba anche avere il suo luogo. Forse lo Schlegel non volle ribattere un cammino già troppo pesto; fors'ei credette di dover gittarsi al lato opposto per poter operare la riforma col fare una scossa forte e viva, che le dottrine temperate di rado producono, proclamando *perfettissimi* degli autori con somma ingiustizia riputati *barbari;* fors'egli applicò ai grandi dell'età moderna ciò che Quintiliano diceva degli antichi, e Racine ripeteva dietro di lui nella prefazione dell'*Ifigenia*: « Modeste tamen et circumspecto judicio de « tantis viris pronunciandum est, ne quod plerisque accidit, da« mnent quod non intelligunt. Ac si uecesse est in alteram errare « partem, omnia eorum legentibus placere, quam multa displicere, « maluerim. » Ho accennato in breve e generalmente alcune macchie di un'opera che io reputo eccellente nelle sue parti essenziali, senza punto intendere di detrarre alla gloria del suo Autore, la quale sarà sempre grandissima; poichè essendo egli il primo a proclamare delle verità nuove e di grande importanza, non dee fare meraviglia se abbia dato in alcuni eccessi, e sia caduto in qualche errore.

Se alcuno poi per criticare lo Schlegel dicesse ch'egli nelle sue mirabili descrizioni dei capolavori drammatici, porse agli autori di questi delle idee che mai non ebbero, sarebbe facile il rispondere, che il critico filosofo non fa che analizzare e mettere in mostra quello che il poeta bene spesso avea solo sentito. Si prenda, a cagion d'esempio, quello che dice del Prometeo di Eschilo; certo è probabile che Eschilo non avesse l'intenzione di dipingerci la lotta della Volontà col Destino; nulla di meno la lotta della Volontà col Destino è l'espressione filosofica dei sentimenti e delle favole che Eschilo ideò nel Prometeo. Supponiamo che il fatto di Prometeo, qual ce lo dipinge il poeta, abbia avuto luogo; certo Prometeo non fece delle riflessioni filosofiche sulla forza della sua volontà, nè risolse di combattere il destino, come un Turrena risolvea di combattere l'inimico. La natura che gli avea dato una ferrea volontà, lo muove a resistere, come ella induce tutti i grandi appassionati a secondare, come senza saperlo la forza della loro passione. Lo stesso possiamo dire del poeta. Eschilo ideò il Prometeo per inspirazione e lo ritrasse per sentimento; l'analisi filosofica che ne fa l'illustre Critico, era nascosta

nel germe della creazione, e nel seno dei sentimenti; ma egli non se ne addiede di più di quello che l'uomo s'accorga della filosofia che si racchiude nei moti del suo cuore, e sappia conoscere i motivi che spesso l'inducono ad operare.

Il gran poeta è il suo eroe quando lo pinge; Eschilo era Prometeo nello scriverne la tragedia, e non ne analizzò i sentimenti più di quello che avrebbe fatto provandoli Prometeo stesso. L'idea è racchiusa nel sentimento, ma non è conosciuta dal pensiero, se la ragione scientifica non glielo rivela; così tutti gli uomini hanno la coscienza di sè stessi; pochi ne hanno la scienza.

Non sarebbe strano chi dicesse al filosofo: La vostra analisi del cuore umano è infedele; poichè nessun uomo nella passione pensa a tutte quelle operazioni interne, a quelle associazioni di idee, ecc., che voi ponete in lui? — Tal è il genere di critica fatta allo Schlegel, se ben mi ricorda, dall'Autore dell'*Anti-romantique*.

Il signor Schlegel giustamente osserva che nell'Edipo Re, di Sofocle, l'intrigo diminuisce il terrore e la maestà di questa tragedia. L'intrigo che più o meno regna nei teatri classici, se può aver buon effetto nella commedia, nuoce nella tragedia, perchè diminuisce l'interesse dell'opera, svela l'arte dell'autore, sforma la natura e diffalca lo sviluppo delle passioni. Il solo intrigo che debba aver luogo nella tragedia come ne' romanzi, si è l'intrigo del cuore. L'Edipo a Colono, e il Filottete di Sofocle; il Prometeo, i Sette a Tebe di Eschilo; il Macbetto, il Re Lear di Shakspeare; il Saul dell'Alfieri; l'Aristodemo del Monti; il Guglielmo Tell dello Schiller procedono in questa guisa; quello che vi ha di storico progredisce naturalmente, e nulla vi è che senta lo studio dell'Autore, che compone i fatti anticipatamente per produrre gli effetti.

Nei drammi d'intrigo un evento produce l'altro con un'artifiziata composizione; il caso menato ad arte, un menomo accidente preparato per necessità dell'azione, dànno all'opera un'aria di freddore e di minutezza, che può per un momento pascere la curiosità e la superficiale fantasia, ma non giunge giammai al cuore. Acciocchè gli eventi interessino, bisogna che nascano dalle disposizioni profonde del cuore umano. Nel Macbetto, nel Re Lear vi sono degli eventi straordinarii, ma che sono un risultato dell'indole dei protagonisti di quelle tragedie. Tali eventi non sono dei mezzi, come nei drammi d'intrigo, disposti con artifizio per ottenere un certo fine, ma il fine medesimo del poeta. Tutti i fatti che

compongono la tragedia di Macbetto non hanno insieme altra concatenazione, che quella che hanno nel cuore dei personaggi, e sopratutto di Macbetto. Datemi soltanto un Macbetto, un Re Lear con quel carattere che loro porge il poeta, e in quelle circostanze nelle quali il poeta gli pone, e voi avrete tutta la serie dei fatti che Shakspeare ha immaginati. Qui non c'entrano per nulla le combinazioni esteriori; l'anima di tutto l'intrigo è nel fondo del petto umano.

La protasi adunque, e le altre parti di un dramma d'intrigo non deono solamente essere esteriori, ma sopratutto interiori, cioè fondate sul cuore umano. Una bella tragedia non dee essere che la storia di un sentimento e di una passione. Gli eventi esterni, lungi dall'essere il principale, deono soltanto aver luogo come l'espressione dei sensi interiori; questi devono essere il principale motore di tutto.

DELL'INGEGNO E DELLE OPERE DI MADAMA DI STAEL.

Madama di Staël esprime all'eccellenza la serie de' suoi finissimi sentimenti con tutta la delicatezza e la facilità di una donna di spirito; e i sentimenti che esprime sono sì copiosi, sì nuovi, e alcune volte ancora sì profondi, che non le si può negare l'ingegno. Le sue opere sono dei quadri non d'immagini, ma di sentimenti; e quando si vale d'immagini (spesso ne trova delle bellissime) elle sono sempre in sua mano un mezzo, di cui si vale per esprimere il sentimento. Ella per lo più non pensa e non ragiona, e quando vuol farlo, lo fa assai debolmente; onde la sua dottrina letteraria e politica è vaga, e nulla presenta di preciso, di concatenato, di esatto. Ogni alinea è un nuovo quadro; e ogni quadro per lei è un sentimento centrale sviluppato in molti sentimenti accessori, che or ne sono la spiegazione, ora il corredo. I suoi giudizi sono squisiti, se si prendono come i riflessi dell'anima sua, e la fedele sposizione delle impressioni che una donna d'ingegno può ricevere nella considerazione delle cose; ma non si vuol dar loro più valore di quello che si meriti il sentimento fuggitivo; e non si vogliono prendere con quel rigore e ammettere con quella sicurezza che si vuol avere per i giudizi emanati da una sana ragione. Basta osservare le contraddizioni che si trovano tra i sentimenti di quella donna celebre, raffrontando sopratutto gli scritti della sua gioventù con quelli che compose in età più matura per

ravvisare che il parere di Madama di Staël ha un valore puramente subbiettivo; e che un uomo di senno e di gusto può dar loro un valore obbiettivo sol tanto quanto l'obbiettivo può emergere dal sentimento. La filosofia di Madama di Staël è tutta nel senso del sistema di Kant e de' suoi seguaci; recatavi dall'indole del suo talento e dalle sue conversazioni col signor Schlegel, ella misura l'universo che contempla dalle impressioni che ne riceve, e volendo fare la storia del mondo esteriore, fa quella dell' anima sua. Si osservi come nelle sue opere ella considera le faccie diverse degli oggetti, e trova in tutte qualche cosa di buono relativamente, senza mai innalzarsi all'assoluto. Il suo sentimento, quantunque mobilissimo, avea però alcuni lati di posa e d'immutabilità; la virtù, la religione della natura, un vago Cristianesimo considerato come un poetico ideale, una propensione decisa verso la letteratura così detta romantica, e nelle cose politiche verso la libertà di pensiero e di azione nel senso immutabile, questo forma il genio costante di tutti i suoi scritti, benchè soffra pure alcune diverse modificazioni, e può considerarsi come la catena de' suoi principii; ma dei principii così vaghi e indeterminati, ricevuti unicamente e professati per via del sentimento, debbono avere delle conseguenze e delle applicazioni al tutto imprecise e versatili. La letteratura, la quale è in gran parte subbiettiva, e il cui subbiettivo non è in fine altro che il subbiettivo di tutti gli uomini; la letteratura, le cui leggi riposano nella natura interiore del sentimento estetico, è delle discipline del pensiero umano, quella in cui Madama di Staël ha prodotte delle cose migliori; ma ciò non ostante si in esse che nella morale e nella religiosità, il cui fondo è pure un altro genere di sentimenti, non conviene molto fidarsi a quella donna celebre, i cui sentimenti sono spesso troppo momentanei, vaghi e minuti per poter avere una vasta applicazione e formare una regola universale. Nella politica è peggio; come osserva il signor de Bonald, *Genève* è il prisma sotto del quale Madama di Staël osserva il mondo politico; questo minuto cristallo, l'entusiasmo pel padre suo, le abitudini della sua educazione e le circostanze della sua vita sono i sentimenti centrali, che determinano tutte le dissertazioni politiche di Madama di Staël; e che sarà, ammesso un cotal metodo, di una scienza al tutto obbiettiva? Che sarebbe di questa scienza, se abbandonata l'esperienza universale e il raziocinio, si determinasse dai sentimenti di una donna, che quantunque d'ingegno, non è però meno del sesso suo, e conserva,

mi sia lecito il dirlo, la picciolezza di quello e tutta l'inattitudine che un cervello muliebre ha per la pubblica azione della vita e per tutte le politiche combinazioni? Come mai una donna fornita di una fantasia mobilissima e di tutte le amabili dolcezze del cuore che la natura largisce al suo sesso, una donna che abborre la solitudine e le gravi meditazioni, e il cui ingegno acquista le principali sue ricchezze, e forma le sue produzioni fra le amabili leggerezze della conversazione sociale, una donna in cui può tutto il brio e l'espansione francese, unita alla vaghezza sentimentale dei Tedeschi (tal era Madama di Staël, e ce lo mostrano le sue opere e le vite che Madama Necker di Saussure ne ha scritte), può trattare le più profonde questioni della politica e abbracciarne i principii, seguirne il metodo e imperturbabilmente studiarne le conseguenze e conoscerne l'applicazione? L'ingegno alto, maschio, assennato e penetrante del Bossuet può conquistare una scienza di tal natura; ma un tal miracolo in una donna che conservò l'indole del sesso suo, qualunque sia la prerogativa che le si aggiunge, sarebbe una contraddizione. La scienza sopratutto quando è di una tal serietà, è tutta di un pezzo, e non è come la critica letteraria, la cui sostanza consiste in gran parte in osservazioni separate e in occhiate di vivacità conseguibili colla fantasia e col sentimento.

La parte in cui si distingue veramente Madama di Staël, si è il romanzo. *Corinna* è il suo capolavoro, e la sola ingiustizia può contestare a chi l'ha composta il talento di un tal genere di produzione. Ivi la donna di talento ammirabile per afferrare tutte le tinte del sentimento ed esprimerle nel modo più dilicato, si trova nel suo terreno. Il romanzo non richiede come l'estetica una certa, per così dire, obbiettività di sentimento che ripugna colla mobilità del medesimo; che anzi più il sentimento è subbiettivo, e più si è incapace di considerare con verità rigorosa la letteratura, più si riesce a comporre nella medesima. L'estetica quantunque sia la scienza che appartiene di più al sentimento, esige tuttavia la facoltà di sapere afferrare in esso quello che vi ha di costante e di universale; il che suppone la necessità in chi la tratta di separare in sè medesimo quello che è proprio, da quello che è comune cogli altri uomini, ed è il costitutivo essenziale dell'umana natura. Per lo contrario, le opere letterarie, e sopratutto il romanzo che dee essere essenzialmente individuale, proibisce la separazione degli elementi proprii dai generici dell'umana natura; e il suo

pregio consiste nel maestrevole connettimento degli uni cogli altri. Concepite un ideale a cui risponda il vostro cuore; ascoltate il cuore, ed esprimete i suoi sentimenti nel loro sviluppo progressivo in ragione del concepito ideale, e l'esito del romanzo sarà sicuro. La capacità della donna nell'afferrare i più minuti sentimenti del cuore, e le loro tinte più impercettibili rende la donna forse più atta dell'uomo a quei romanzi sentimentali, il cui pregio principale si è la storia graduata del sentimento; e molte donne s'illustrarono in questo genere di composizione. Ma Madama di Staël le ha sorpassate tutte, principalmente in *Corinna*, colla novità dei sentimenti e colla più maestrevole unione della favola del romanzo colla pittura dei costumi e della letteratura di una nazione. L'armonia che regna tra tutte le parti di *Corinna* è perfetta; e la maniera in cui sono insieme commesse è sì bella, che una varietà nuova che colpisce, nuoce nulla al rigore dell'unità. Il romanzo si presenta come un'allegoria della parte filosofica di esso; *Corinna* è la rappresentante dell'Italia, *Oswald* dell'Inghilterra, e la catastrofe corona tutta l'opera mostrando i punti di accordo e di dissonanza, i contrasti che amano di legare insieme e insieme si conferiscono, e quelli che sono incompatibili delle due nazioni. Tuttavia nel mentre che il romanzo è un allegoria, l'allegoria è sì naturale, che non esclude tutta l'illusione della realtà; e ciascheduna delle due parti perderebbe grandemente del suo effetto se fosse separata dall'altra. La pittura dei costumi, delle lettere e delle arti italiane ha quel genere di verità che si conviene al romanzo; in essa Madama di Staël fa il vero impiego del suo talento. Non è un'opera dogmatica che pronunzi sulle cose italiane; non è l'opera di un filosofo, che imprenda a dettare i principii della letteratura e a determinare i costumi di una nazione; è la narrazione amabile di un'ingegnosa viaggiatrice, che descrive ciò che ha sentito. *Corinna* fu il risultato del viaggio di Madama di Staël nell'Italia, come l'*Itinerario* di Chateaubriand si è quello del suo viaggio a Gerusalemme. La descrizione di tali viaggi può porgere all'amatore del vero delle osservazioni finissime, e delle giuste e nuove riflessioni; ma ella non appartiene nè alla storia, nè alla scienza, è piuttosto un'opera di letteratura. È un romanzo estetico e morale, come le opere del Ficthe e del Schelling sono dei romanzi metafisici, che contemplano sotto un aspetto grato alla fantasia o al sentimento l'Universo nel suo complesso e nelle varie sue parti. Questo genere di filosofia è l'unico

che appartenga all'ingegno della donna, o degli uomini di mobile e brillante immaginazione e di vivacità di sentimento; direi anzi riguardo alla donna, che mal si conviene al pudore del suo sesso il prendere un'altra forma di essere autore; e che se non le disconviene quando ha un ingegno particolare il far copia al pubblico della moltiplicità e della novità delle impressioni che riceve, lo spettacolo di una donna che pretende dettar dei principii ed istruire magistralmente il pubblico, ha un non so che, che indispone ed offende le convenienze. Se si volesse prendere in tal senso le altre opere di Madama di Staël, tuttochè abbiano una forma diversa, la questione sarebbe finita; e sarebbe ancor più onorevole all'Autrice di *Corinna* l'aver saputo afferrare in quest'opera il vero punto di vista, in cui ella dovcasi mostrar in pubblico. I giudizi emanati in *Corinna* sono i sentimenti che gli oggetti considerati destarono nei vari personaggi di questo romanzo, vale a dire, nella donna illustre, che gli ha immaginati; il loro impiego è di dilettare e di suggerire qualche novella inspirazione; le verità che ci si trovano potranno essere citate come quelle che si rintracciano in tutti gli altri romanzi; ma essi non avranno un'autorità scientifica, e tutto quello che ci ha di equivoco e di incompiuto non nuocerà al senno ed al buon gusto del loro Autore, poichè nessuno è irragionevole a segno di cercare la precisione, la compiutezza e una regola sicura e universale in una pittura ingenua e poetica di sentimenti momentanei e individuali.

Madama di Staël, nelle sue opere, conversa continuamente coi suoi lettori. È una conversazione di un genere al tutto raro, in cui lo spirito, la novità e molte volte la generosità dei sentimenti incanta e rapisce l'anima del leggitore. Non vi si sente alcuna ricerca nello stile, benchè paia il contrario attesa la ricerca e la finezza dei pensieri; ma le improvvisazioni più spontanee delle donne di uno spirito raro hanno spesso una sottigliezza che nell'uomo sarebbe artifizio, e nella donna è natura. Questa conversazione talvolta s'innalza, e la peregrinità dei concetti e dei sentimenti le dà un tuono nobile ed elevato. Il vero sublime però non ci si trova, benchè ne appaiano talvolta le forme. Un non so che di troppo squisito e di leggiero che porta l'impronta dello spirito donnesco, impedisce quel semplice e quel forte che costituisce il sublime. Per il motivo medesimo Rousseau è raramente sublime; ma ciò non ostante il sesso pone tra lui e Madama di Staël un gran divario; e mentre l'uno è bene spesso eloquente,

oserei dire che l'altra non lo è giammai, e lungi però dall'essere mediocre, non eccede mai i limiti di una conversazione poetica ed elevata. Che se si vuole eloquente, come molti l'hanno estimata, io non disputerò de' termini; ella lo sarà quanto lo può essere la donna; ma tra la sua eloquenza e quella non dirò nè meno di un Bossuet e di un Demostene, ma di un Buffon e di un Rousseau, vi sarà sempre lo stesso divario che tra la maestà e la forza dell'uomo, le grazie e l'agilità di una donna vivace.

Rousseau, tra gli scrittori francesi, ha molta affinità d'ingegno colla baronessa di Staël; e lo stesso si può dire di Goethe tra i tedeschi. Unite il forte sentire del filosofo di Ginevra, l'artifizio de' suoi pensieri e del suo stile alla mobile immaginazione e alla fecondità del poeta tedesco, detraete da questa composizione gli elementi virili, dal primo l'energia, il fuoco dell'eloquenza e l'abilità della dialettica, dall'altro la cupa forza e la profondità della sentimentale fantasia; aggiugnetevi la finezza, la facilità e le grazie muliebri, voi avete Madama di Staël. Que' due scrittori furono in una certa maniera i suoi maestri; gli scritti del primo e la conversazione del secondo l'inspirarono più d'una volta; l'uno e l'altro sono nelle sue opere il soggetto del suo entusiasmo. Ella consecrò a Rousseau i primi suoi passi nella carriera delle lettere, e attinse da esso in gran parte le sue opinioni politiche e morali; adulta, Goethe fu per lei il primo degli scrittori tedeschi, e in un'opera consacrata all'Italia lo chiamò il primo dei pensatori e dei poeti (V. una nota della *Corinna*).

La maniera di comporre di Madama di Staël forma, come osserva la sua storica, Madama Necker di Saussure, una nuova epoca nella letteratura; la sua influenza si può sentire nella maggior parte dei moderni scrittori francesi.

Lo stile di Madama di Staël non ha nè la concisione energica, profonda e pittoresca di Tacito, nè la brevità sugosa e brillante del Montesquieu, nè il calore e l'eloquenza del Rousseau; vi si sente la pieghevolezza del talento donnesco, e quella media temperatura che è propria della sua conversazione.

Non di meno qual finezza nell'afferrare i più minuti sentimenti dell'animo, e qual facilità nello esprimerli! Quale acutezza di osservazione, e qual estro inesausto, per così dire, nel riprodurre le più fuggevoli tinte di quello che la più attenta riflessione ritrova in sè medesima? Nessuno scrittore è più sagace e fecondo in questa materia che Madama di Staël; e quantunque molti abbiano tentato

di farla passare soltanto come una donna di spirito, è impossibile il non riconoscere nella squisitezza e nella fertilità del suo talento delle prove di un vero ingegno. Lo spirito può talvolta afferrare delle giuste osservazioni, e suole esprimersi con finezza; ma leggero, vago, ineguale, scherza sulla superficie delle cose, e coglie il vero piuttosto per buon senso, o per caso, che per un continuo talento di osservazione.

Si può senza tema assicurare che gli scritti di Madama di Staël otterranno presso i posteri a questa donna una fama durevole e singolare. Essi segnano senza dubbio una nuova epoca sulla letteratura, quella dell'analisi immediata e fine del sentimento. E quantunque per la perfezione con cui tratta questa materia Madama di Staël superi tutti gli scrittori antichi e moderni, ella tuttavia non cessa mai di esser donna, e conserva sempre i distintivi del suo sesso. L'uomo anche più acuto e spiritoso nell'osservare i sentimenti, ha sempre qualche cosa d'impaziente, di rapido, di generale, di informe nell'esercizio del suo pensiero; fatto per l'azione, sembra che le minutezze dei sensi interiori sfuggano alla sua perspicacia. Il suo intelletto, come le sue membra, ha un non so che di duro, di angolare, di lontano da quella pieghevole mollezza, da quella continua finezza di contorni che forma il carattere fisico e morale della donna.

Vi sono alcuni passi oscuri nelle opere di Madama di Staël, ma in generale l'oscurità che le si imputa proviene solamente da' suoi lettori, i quali o non sanno trasportarsi al suo punto di vista, e usare di quella riflessione costante su di sè medesimi che è necessario per intenderla, o pretendono di trovare nel sentimento quella intuitiva precisione e nitidezza, che è proprio soltanto delle idee. Lo stile di Madama di Staël non è sicuramente sempre lodevole dalla parte del buon gusto; ma forse non potea essere altrimenti, essendochè quando l'osservazione è giunta a un grado sì profondo di finezza, mancano i termini proprii per esprimersi, e fa d'uopo ricorrere a delle frasi approssimative, e per così dire, allegoriche, per farsi intendere. Le lingue furono formate dai bisogni e dall'immaginazione; quella che non ha una forma esterna, che spetta all'astrazione o al sentimento, manca in gran parte di vocaboli, perchè il comune degli uomini non *pensa* codeste cose.

L'opera sull'*Influenza delle passioni*, quantunque non sia la migliore per parte dello stile e della esecuzione, è quella, a parer

mio, che meglio contrassegna il talento di Madama di Staël. Gli affetti umani vi sono così finamente analizzati, che io credo molti tratti di quest'opera essere dei bellissimi commentarii, di quei caratteri che Tacito e Shakspeare hanno con buona energia dipinti nelle loro opere. Vi sono degli errori, come in tutti gli altri scritti di questa donna celebre quando ella vuol dedurre dalle conseguenze razionali e generali delle sue peculiari osservazioni; non perchè queste siano false, ma perchè non bastano alcuni sentimenti particolari per trarne delle decisioni sistematiche. Il signor Dussault osserva in un luogo che Madama di Staël mostra in tutte le sue opere letterarie l'autrice dello scritto sull'*Influenza delle passioni*. L'osservazione mi sembra giustissima: ed estendendo l'osservazione io direi, che le dottrine politiche e letterarie di Madama di Staël sono spesso erronee, perchè ella porta dovunque il suo spirito osservatore degli affetti, senza punto abbracciare le generalità delle facoltà umane, e la legislazione che governa gl'instituti sociali e i prodotti dell'arte. Ella studia i poemi come se fossero degli eventi reali, e mentre analizza maestrevolmente le passioni, gli affetti di un finto eroe, le impressioni che una finzione produce sul cuore, trascura ciò che è essenziale in letteratura di dividere il bello da ciò che non è tale, e i sentimenti estetici dai sentimenti proprii. In politica le sue viste sono quasi sempre parziali, e vi oblia il principale che è di osservare ad uno ad uno tutti i particolari elementi dell'umana natura.

Havvi anche nello stile di Madama di Staël una certa monotonia ch'ella avrebbe temperato, ove avesse avuta l'attenzione di ordinar sempre i suoi pensieri in alcuni quadri storici, e di mescolarli a delle narrazioni, come fece in *Corinna*, nelle prime parti dell'opera sulla *Letteratura*, e in tutta la parte storica dell'*Alemagna*.

In molti luoghi della detta opera dell'*Influenza delle passioni*, Madama di Staël imita la maniera di Labruyère assai felicemente: ma Labruyère dipinse l'uomo interiore coi segni esterni; Madama di Staël entra a dirittura nell'anima, e descrive la storia dei suoi sentimenti.

Madama di Staël, nell'articolo che scrisse sopra l'opera del signor Barante, colse con occhio maestro nell'opera di questo scrittore l'indole più rilevante del secolo XIX, in opposizione al secolo XVIII e a tutti i secoli precedenti. Leggasi tutto il passo (*De la littérat. de M. de Barante*, pagg. 346, 347). Lo stesso signor Barante

esprime l'indole del secol suo nella prefazione che pose in fronte alla seconda edizione del suddetto suo scritto.

L'opera del signor Ballanche (che meritò gli elogi del grave e giudizioso signor Degerando, il quale lo chiamò pieno di *sentimenti elevati*, ecc.) sulle relazioni delle idee nuove colle instituzioni sociali è tale, che in mezzo a molte verità profonde sembra dar tuttavia un po' troppo allo spirito di sistema: nulla di meno vi si vede un autore sommamente morale e religioso; e l'impronta del secolo presente osservata da Madama di Staël è pure grandemente impressa in quest'opera, al bel principio della quale l'Autore manifesta che egli non viene a dettare ciò che dee farsi per l'avvenire, ma soltanto a narrare da leale storico lo stato presente delle cose. — L'opera del signor Ballanche è sopratutto ragguardevole per le belle e luminose idee che diffonde intorno la ragion delle lingue (benchè alcuna fiata dia nell'eccesso riprovatogli dal signor Degerando) e della letteratura; e per la giustizia che rende in parecchie cose ai signori Bondel e Maistre, tuttochè egli assai si manifesti per nutrire dei sentimenti liberali, e accusi il primo di questi scrittori di non conoscere e non rendere giustizia alle cose moderne, come la rende alle antiche.

Il genio di questo secolo è il genio della Storia; questa non fu mai ideata con tale vastità e profondità di filosofia quanto al presente. Il signor Manzoni l'osserva (*Lettre à M. C*** sur les deux unités*, ecc. verso il fine, e Pref. alle *Osservazioni sulla morale cattolica*). L'abate Brême ha pur fatto cenno che in questo secolo si mettono a profitto della filosofia i tesori di erudizione raccolti nei secoli scorsi (*Grand Comment. sur un petit article*). E alcune consimili osservazioni fanno pure il signor Ballanche in alcuni luoghi dell'opera citata, e il traduttore francese del *Saggio sulla Spagna* di Bentham nella prima prefazione: tutte queste testimonianze collimano alle osservazioni di Madama di Staël.

Ottima cosa è il trattare la Storia; ma la baronessa di Staël nel luogo citato tocca il difetto che potrebbe aver luogo, ove a tal fine esclusivamente si consecrassero le forze del pensiero. Si dee sempre avere innanzi agli occhi, che la Storia non dee fermarsi in sè stessa, ma guardare alla Scienza che n'è il fine, come l'Azione è poi il fine della Scienza. Perciò sarebbe gran danno, che ricercando le andate cose, e con ottima diligenza *il vero di fatto*, si ponesse quasi l'indifferenza sulle ulteriori ricerche *del vero di diritto;* e si contentasse il pensatore di conoscere quello che i passati hanno

fatto, incurioso di saper egli, e di insegnare a' posteri quello che si dee fare. Poichè nell'ordine della natura la prima scienza dee esser fine alla prima; e siccome colui che solo sapesse ciò che dee farsi senza saper quello che gli uomini hanno fatto, non si potrebbe giovare del suo senno per applicarlo all'Azione, lo stesso avverrebbe a chi e converso possedesse solo il secondo di quei due generi di cognizioni. A qual pro conoscere le vicende dei tempi discorsi, se non a fine di valersene nelle precedenti riforme dell'avvenire? E come tentare alcuna riforma, se oltre al sapere del fatto non si conosce quello che si dee fare?

Madama di Staël scrive: « Lisez Homère, il décrit tout, il vous dit « que l'île est entourée d'eau, etc., etc...... il décrit tout parce « que tout intéressait encore ses contemporains. Il se répète quel« que fois..... Tons les objets se présentent un à un aux regards « d'Homère; il ne choisit pas toujours avec sévérité, mais il peint « toujours avec intérêt » (*De la litt. et de la soc.*, pag. 62.)

Si può dire la cosa medesima di Dante e di Shakspeare, i quali, benchè in generi al tutto diversi, hanno delle grandi analogie con Omero, e sono i poeti più nuovi, e per così dire più primitivi delle nazioni moderne. Dante, con una sfera molto più vasta di concepimenti, non sceglie spesso più di Omero, e ama di fecondare tutti i soggetti, perchè trova tutti i soggetti ancora intatti. Shakspeare fa sopratutto, riguardo ai sentimenti, quello che Dante ed Omero riguardo alle immagini; e mentre questo produce una parte de'suoi difetti è origine di grandi bellezze al tutto sue proprie.

« Notre luxe commode, soggiunge la Staël, nos machines combinées « par les sciences, nos relations sociales simplifiées par le commerce « ne penvent se peindre en vers d'un genre élevé » (Ivi, pag. 64). Eppure Dante lo ha fatto; egli trae dalle comparazioni, dalle idee delle cose più basse della vita; e il più delle volte è ciò origine di grandi bellezze. Che forza d'ingegno si è mai quella che comanda a tal guisa all'arte stessa, e sforza la prosa della vita a esser poetica!

« La littérature, conchiude Madama di Staël, ne puise ses « beautés durables que dans la morale la plus délicate. Les hom« mes peuvent abandonner leurs actions au vice, mais jamais leur « jugement. Il n'est donné à aucun poète, quel que soit son talent, « de faire sortir un effet tragique d'une situation qui admettrait en « principe une immoralité. » (*De la litt. et de la soc.*, pag. 23).

Questa osservazione giustissima basta per giustificare la poesia drammatica all'occhio della morale. Rousseau fa la stessa osser-

vazione nella Professione di fede del suo *Vicario*, ma non bada che con esso getta a terra una buona parte della sua *Lettera degli Spettacoli*, in cui pretende il contrario.

Madama di Staël, nella sua *Corinna*, nel capitolo della *Letteratura italiana*, parlando di Dante, osserva come questo gran poeta avea l'ingegno proprio eminentemente per la poesia drammatica, e dice che sarebbe riuscito un gran tragico se si fosse dato a comporre delle tragedie. — Nulla di più vero: Dante avea forse ancor più l'ingegno drammatico che epico, e il suo poema da lui intitolato *Commedia*, è un dramma immenso più ancora che un'epopea. Senza essere nel genere suo men grande epico di Omero, ha sopra di Omero la dote di un ingegno tragico in tutta la sua forza. Noi abbiamo altrove fatto alcune osservazioni intorno a questo *drammatismo* di Dante. Mi maraviglio come nessun Italiano che io sappia, vi abbia sinora posto mente nella lettura di quel maraviglioso poema. Forse non è ancor giunta l'èra della piena intelligenza di Dante; il mondo poetico da lui creato non ha ancor ritrovato il suo Neutono. La Divina Commedia non è un lavoro particolare spettante a una letteratura, ma come la Bibbia, una letteratura intera di una specie al tutto unica, e che non riconosce alcun genere a cui si riferisca fuorchè il Cristianesimo, le cui ispirazioni poetiche trovarono, dopo quattordici secoli, un ingegno capace di intenderlo pienamente. La Baronessa di Staël, il cui talento particolare è una somma sagacità e finezza di sentimento nel ricevere le impressioni dei capilavori dell'arte, e a cui perciò difficilmente sfuggono tutti i generi di simili impressioni, è la prima che abbia apprezzato Dante per quel lato novello del suo talento.

DELLA MESCOLANZA

DEL SERIO COL RIDICOLO, DEL TRAGICO COL COMICO E DUE PAROLE SUL DON CHISCIOTTE DI CERVANTES CHE CHIUDONO LA SERIE DI QUESTI STUDI FILOLOGICI.

La mescolanza del serio col ridicolo, del tragico col comico, l'imitazione del mondo reale in cui si trovano questi due elementi frammescolati, non forma l'essenza del dramma romantico, come crede il signor Schlegel, benchè non si possa negare che ne formi un genere particolare. Io perciò non oserei asserire quanto piacque a molti critici valorosi che la mescolanza suddetta sia

contraria al buon gusto; benchè il mio gusto particolare penda nell'escludere questa mancanza, e io pensi al tutto come il signor Manzoni, che senza condannare quel genere, non si mostra ad esso inclinato *(Lettre à M. C*** sur les deux unités).* Non si può negare che dall'accoppiamento dei due lati della natura, come fecero Dante, Shakspeare, l'Ariosto, e i gran drammatici spagnuoli, non nascano grandi bellezze, che non avrebbero altrimenti luogo; e che essendo l'imitazione più ricca, più vasta, più naturale, non riesca a produrre una più poetica e forte impressione. Dante e Shakspeare sopratutto seppero trarre dei contrasti incomparabili dall' unione de' due generi; e l'immensità di vita che si trova nelle loro opere, avrebbe probabilmente dalla divisione perduto grandemente del suo. Lo stesso appare ove si confronti la *Gerusalemme* al *Furioso*; la prima ha dei grandi vantaggi sopra il secondo, derivanti dalla separazione del serio dal ridicolo; ma il secondo, per altri rispetti, supera grandemente il primo, per l'unione di quelli. Analizzando questa differenza, si trova che ciascuno dei due generi produce una più forte impressione quando è separato, e occupa l'anima esclusivamente; ma che dall' accoppiamento dei due generi nasce una impressione novella, la quale, per forza poetica, non la cede ad alcun'altra. Ad ottenere quest'ultimo scopo, ci va però un'arte infinitamente rara; il perchè il merito dell'Ariosto mi par superiore a quello del Tasso, e il merito di Dante a quello dello stesso Omero. Egli fa d'uopo inoltre osservare che tanta è l'arte dei gran poeti moderni, che l'uso che fanno del comico giova persino talvolta col raffronto al tragico che lo accompagna, benchè altre fiate succeda il contrario. Quel mescolamento di riso e di pianto che Shakspeare produce in molte scene nelle quali dipigne la follia, è il *non plus ultra* del tragico valore. Così Dante accoppia spesso il grande al disgustoso, come fa pure Shakspeare nel carattere di Riccardo III. In poche parole, si può dire che questi ingegni sovraggrandi appartenendo ad un'epoca novella di letteratura, di cui sono i padri, e trovando il campo ancora incolto, e un resto di barbarie nei loro secoli, e una estensione e una forza straordinaria d'inventiva nel loro ingegno, dovettero mettere nelle loro opere tutti gli elementi della natura, e al serio accoppiare il ridicolo, al bello il disgustoso, al dolce il feroce, come portava l'indole dei loro tempi. Da questi accoppiamenti nacquero delle bellezze di prim'ordine, ma pure molti difetti. Egli sarebbe non meno difetto di gusto il voler rifare questi colossali capolavori, come

tentarono alcuni begli ingegni moderni, che il volerli pronunziare per impeccabili e imitabili in tutto, come fanno alcuni loro esagerati entusiasti. Tutto in essi è nativo e mirabile, se si risguarda all'indole dei loro tempi; ma se si volessero attualmente alla lettera seguire e imitare, si introdurrebbe un nuovo classicismo non migliore senza dubbio del primo. Si dee solo apprendere il loro spirito, e seguitar quindi gl'impulsi della natura. Onde senza osar di asserire che qualche ingegno venturo non possa come quei grandi trarre delle grandi bellezze dal mescolamento del serio col ridicolo, del disgustoso col bello, del feroce col dolce, e dall'uso delle fantasmagorie di cui quelle si dilettarono; parmi che possa affermarsi una tal via dover condurre a perdizione tutti quelli che non ci sono sospinti da una spontanea inspirazione dl natura.

Conchiuderò osservando che il Don Chisciotte di Cervantes è senza dnbbio un capolavoro unico nel suo genere. La parodia che i Greci aveano già amato grandemente sul teatro nell'antica commedia, e fors'anche in un poema di Omero per noi perduto (*il Margite*), la parodia che senza dubbio è capace di una bellezza estetica sua propria, la parodia fu fatta epica e recata alla perfezione da Cervantes in quel suo meraviglioso poema. L'Ariosto ne avea già dato un saggio finissimo nel suo Orlando; il talento parodico vi si mostra nelle cose e nello stile a un accorto osservatore, però nelle ultime e più sfnggevoli sue tinte: Cervantes la recò innanzi e la spinse fin dove può giungere. Non meno immaginoso ed esquisito raccontatore dell'Ariosto, egli ha con questo poeta qualche analogia, e si divide immensamente da tutti gli altri.

Intanto qui ha fine la serie de' studi filologici che fedelmente abbiamo desunti da' manoscritti inediti dell'immortale filosofo torinese Vincenzo Gioberti.

INDICE

STUDI FILOLOGICI.

POESIA ITALIANA.

DELLA POESIA EPICA E DRAMMATICA.







